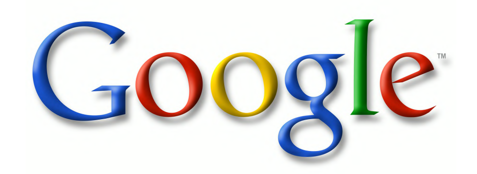
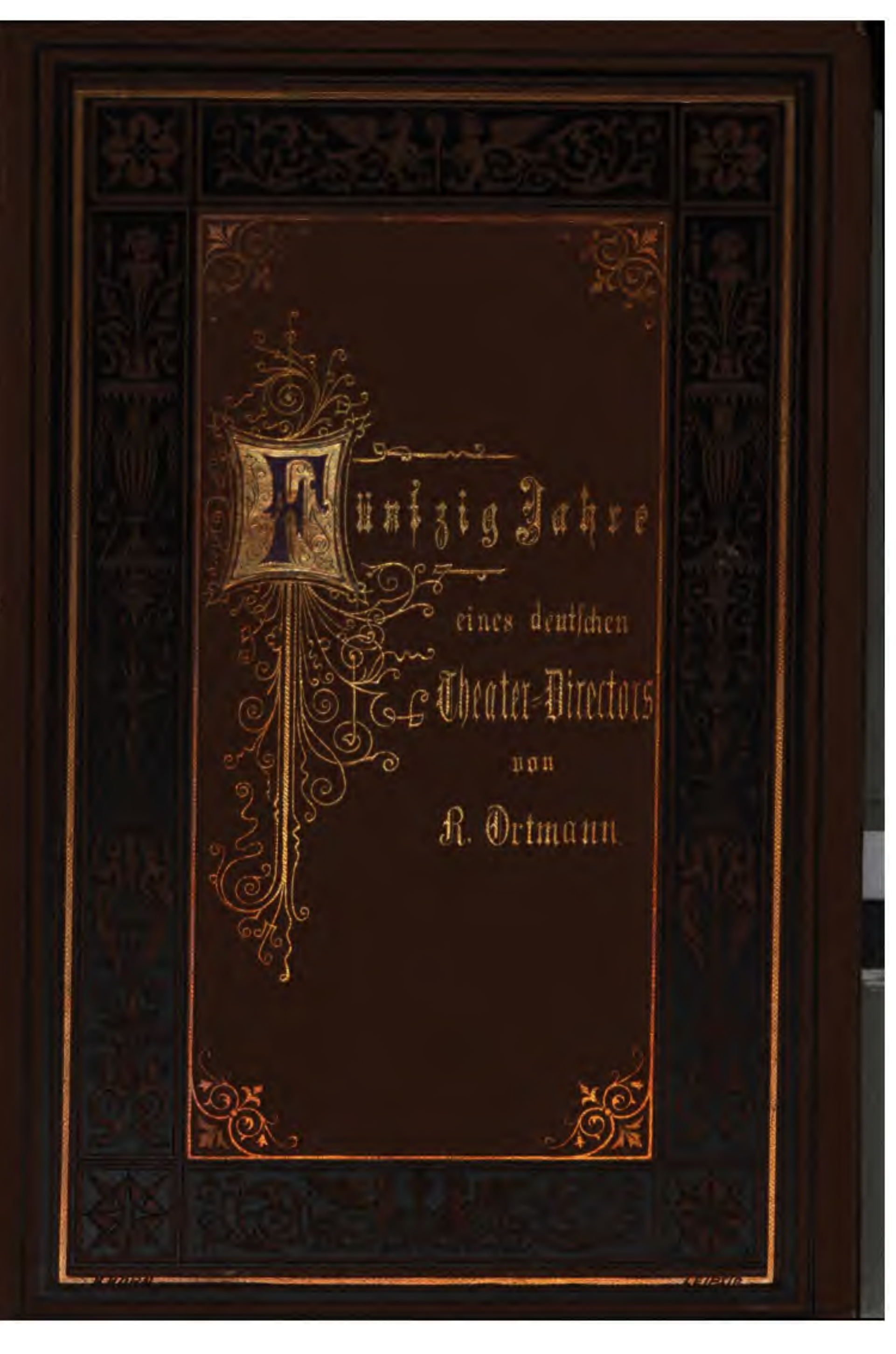



Fünfzig Jahre
eines deutschen
Theater-Directors
von
R. Ortmann


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



Ch. S. Maurice



eines

deutschen Theater-Directors.

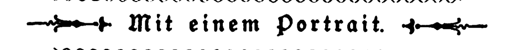
Erinnerungen, Skizzen und Biographien

aus der Geschichte des

Hamburger Thalia-Theaters

von

Reinhold Ortmann.



Hamburg.
Verlag von J. F. Richter.
1881.


TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
17 MAY 1960
OF OXFORD
LIBRARY

Herrn

Ch. S. Maurice

dem Director des Hamburger Thalia-Theaters

zu seinem

50jährigen Jubiläum als Bühnenleiter

am 1. October 1881

in aufrichtiger Verehrung

gewidmet.

Vorwort.

Einer Rechtfertigung seiner Existenz wird das vorliegende Werk sicherlich nicht bedürfen. Hervorgegangen aus dem Wunsche, das fünfzigjährige Jubiläum des Direktor Chéri Maurice durch eine Festschrift zu feiern, welche nicht so bald wieder von der Bildfläche verschwinden und welche berufen sein sollte, auch einem späteren Geschlechte noch ein anschauliches Bild von dem fruchtbringenden Wirken eines hochverdienten Mannes und von dem Werden und Wachsen eines mit Recht berühmten Kunstinstituts zu geben, erweiterten sich die hier gebotenen anspruchslosen Schilderungen bei der Sammlung und Sichtung des reichen Materials nach und nach zu einem Umfange, der den Rahmen einer eigentlichen Festschrift wesentlich überschritt. Sie umfassen jetzt meiner Ueberzeugung nach alles Bedeutende und Erwähnenswerthe, was uns in Maurice fünfzigjähriger Thätigkeit entgegentritt; wenn ich es aber trotzdem mit Vorbedacht vermieden habe, ihnen die Form und den Titel einer „Geschichte des Thalia-Theaters" zu geben, so geschah dies einmal, weil es dann unmöglich gewesen wäre, den Charakter einer leichteren Unterhaltungslektüre festzuhalten, und ferner, weil die unabweisbare Nothwendigkeit der historischen Darstellung: auch dem Unwesentlichen und Unbedeutenden eine gewisse Beachtung zu schenken, leicht das Interesse des Lesers ermüdet und hier und da eine übergroße Trockenheit der Schilderung herbeigeführt haben würde. Publikum und Kritik mögen

darum das vorliegende Buch mit freundlichem Wohlwollen nur für das nehmen, als was es sich darbietet und auf dem Titel bezeichnet!

Das Streben nach Vollständigkeit und historischer Richtigkeit des Erzählten, nach Vermeidung alles anecdotischen Beiwerks, sowie nach möglichster Unbefangenheit in der Beurtheilung von Ereignissen und Personen, welches mich bei meiner Arbeit in erster Linie leitete, wird hoffentlich überall erkennbar genug hervortreten. Etwaige Irrthümer, wie sie wohl kaum ganz zu vermeiden sind, möge man mit Rücksicht auf den Umstand entschuldigen, daß die Sichtung des nahezu ungeheuren Materials, welche die schwierige und verantwortliche Arbeit eines ganzen Jahres bildete, um so mühevoller war, als die zuverlässigen Quellen sehr spärlich flossen und die Unmenge unzuverlässiger und widerspruchsvoller Daten, Notizen und Urtheile die äußerste Vorsicht forderte.

Die unbedingt zuverlässigste Quelle, Chéri Maurice selbst, konnte für mich um so weniger in Betracht kommen, als ich einmal die Selbstständigkeit meiner Arbeit durchaus wahren wollte, und als außerdem bei der bekannten Scheu des Jubilars, Eigenschaften und Handlungen, welche ihm als Verdienste angerechnet werden können, dem Lichte der größeren Oeffentlichkeit auszusetzen, kaum auf genügende Materialien zu rechnen gewesen wäre.

Je mühevoller und langwieriger nun aber die Erfüllung der von mir übernommenen Aufgabe war, desto dankbarer mußte ich die Liebenswürdigkeit anerkennen, mit welcher mir von verschiedenen Seiten auf meine Bitte oder auch ohne dieselbe Notizen von größerer oder geringerer Bedeutung zur Verfügung gestellt wurden. Ich spreche Allen, welche mir in dieser Hinsicht ihre Unterstützung angedeihen ließen, an dieser Stelle meinen Dank aus; in erster Linie dem Schriftsteller Dr. Karl Theodor Gaedertz in Berlin, der mir mit sehr anerkennswerther Liberalität eine Reihe von Notizen über das Steinstraßentheater zur Verfügung stellte, welche der rühmlichst bekannte Litterarhistoriker in Jahre langem Forschen für seine demnächst erschei-

nende „Geschichte des niederdeutschen Schauspiels" gesammelt, und welche mir zu Vergleichungen und Richtigstellungen von hoher Wichtigkeit waren.

Möge denn das vorliegende Werk seine Bestimmnng erfüllen und durch seine Schilderungen in den weitesten Kreisen für den verdienten Mann, dessen wohlgetroffenes Bildniß den Titel schmückt, dieselben Gefühle erwecken, die den Verfasser immer mehr beseelten, je eifriger und gewissenhafter er die Spuren der Thätigkeit desselben verfolgte, nämlich die Gefühle einer aufrichtigen Hochachtung und Verehrung!

Görbersdorf, im August 1881.

Reinhold Ortmann.

Inhalt.

Chéri Maurice, der Director des Hamburger Thalia-Theaters und sein fünfzigjähriges Jubiläum als Bühnenleiter.

Wie der Wanderer, der auf weitem und mühseligem Wege begriffen ist, auf dem Gipfel des erklommenen Berges freudig Halt macht, um zurückzuschauen auf den vielfach gewundenen Pfad, welcher hinter ihm liegt, so ist es auch zur schönen und geheiligten Sitte geworden, nach der Vollendung gewisser Lebensabschnitte, die dem Dienste einer einzigen Sache gewidmet waren, einen Moment der Ruhe und der Sammlung eintreten zu lassen, der bei glücklichen Sterblichen dann auch wohl ein Moment der Freude und der stolzen Genugthuung ist. Groß ist die Zahl bedeutungsvoller Jubiläen, die in jüngster Vergangenheit in mehr oder minder weiten Kreisen feierlich begangen worden sind und beinahe jeder Stand und Beruf hat seinen Antheil an diesen Festen gehabt; noch niemals aber ist es einem Bühnenleiter vergönnt gewesen, ein Jubiläum zu feiern, ähnlich demjenigen, das die erste Anregung zur Entstehung des vorliegenden Werkes gegeben hat.

Am 1. October 1881 sind fünfzig Jahre verflossen seit dem Tage an welchem Chéri Maurice, der gegenwärtige Eigenthümer und Director des Hamburger Thalia-Theaters, in Gemeinschaft mit dem Theatermeister Caßmann die Direction des damaligen „Zweiten Theaters" in der Steinstraße übernahm, und nicht nur in allen Schichten der Hamburgischen Bevölkerung, sondern auch in der gesammten Theaterwelt schickt man sich an, dieses in seiner Art geradezu einzig dastehende fünfzigjährige Jubiläum auf das Festlichste zu begehen. Auf eine gleich lange Thätigkeit im Interesse eines einzigen Instituts konnte noch kein Theaterdirector vor ihm zurückschauen, und schon die Seltenheit des hier bevorstehenden Ereignisses würde demselben unter allen Umständen eine weit über die engen Grenzen einer Stadt hinausgehende Beachtung sichern müssen. Wenn man aber schon im einfachen Privatleben geneigt ist, demjenigen, der sich fast ein Menschenalter hindurch treu und gewissenhaft einem Beruf, einem Amt oder einer Idee hingegeben hat, den Zoll erhöhter Achtung und Anerkennung darzubringen, so muß man sich dazu in ungleich höherem Grade verpflichtet fühlen, wenn diese Hingabe, unterstützt durch die vorzüglichsten Eigenschaften des Geistes und des Charakters, eine so fruchtbringende und von so glänzenden Erfolgen gekrönte gewesen ist, wie in dem vorliegenden Falle.

Nicht dem Jubilar allein, dem glücklichen Menschen, der von einem gütigen Geschick Lebenskraft und Elasticität genug empfangen hat, um dem Heran-

nahen seines Ehrentages in voller Rüstigkeit und Frische entgegen sehen zu können, werden die Huldigungen und warmen Freudenbezeugungen gelten, die sich von allen Seiten und in allen Kreisen vorbereiten; nicht um eine jener conventionellen, inhaltlosen Feierlichkeiten wird es sich handeln, für welche in der Regel die Zurücklegung einer Reihe von Jahren ausreichende Veranlassung ist, sondern mit wahrer und aufrichtiger Genugthuung wird man überall den willkommenen Anlaß benutzen, die ernst gemeinte Verehrung, Hochachtung und Anerkennung zu bezeugen, die man dem Director des Hamburger Thalia=Theaters schon seit Langem in allen mit der deutschen Schaubühne in Verbindung stehenden Kreisen zollt. Auch die vorliegende Schrift darf als ein Beweis dieser Hochachtung wohl mit desto größerem Rechte gelten, als ihre selbstgestellte Aufgabe keineswegs in einer lobrednerischen Verherrlichung des Jubilars, sondern lediglich in einer Darstellung und Schilderung derjenigen Ereignisse bestehen soll, in denen die Thätigkeit und die charakteristischen Eigenschaften Chéri Maurice' während eines halben Jahrhunderts zum Ausdruck gekommen sind. Nicht einen Augenblick hat den Verfasser das Streben nach Unbefangenheit und Unparteilichkeit verlassen, und wenn sich bei der Darstellung und Würdigung von Geschehnissen, deren rein objective Schätzung dadurch, daß sie zumeist der jüngsten Vergangenheit angehören, nur um so schwieriger wird, dennoch hier und da nach der Meinung des Lesers eine irrthümliche Auffassung eingeschlichen haben sollte, so wird sich dieselbe doch

sicherlich nirgends in einer Weise breit machen, welche dem Verfasser den Vorwurf absichtlicher Parteilichkeit nach irgend einer Seite hin eintragen könnte.

Wie es von jeher eine der hervorstechendsten Eigenschaften Maurice' gewesen ist, seine Person bescheiden im Hintergrunde zu halten, so wird auch in den nachfolgenden Darstellungen die Persönlichkeit Desjenigen, der in den verschiedenen wechselvollen Lagen des von ihm geleiteten Instituts stets die eigentliche Seele und ausschließliche Triebkraft desselben gewesen ist, nur selten in den Vordergrund gestellt werden können, so vollständig auch Allem, was hier erzählt werden kann, das Gepräge seines Charakters und seiner eigenartigen, bestimmten Grundsätze aufgeprägt sein mag. Wie bei einer gut geleiteten Vorstellung die Thätigkeit des Regisseurs hundertfach zu Tage tritt, ohne daß sie dem Zuschauer, der nur die Leistungen anderer Personen sieht, ernstlich zum Bewußtsein käme, wie aber die Fähigkeiten des Regisseurs dennoch die Ausschlag gebenden für das Gelingen des Ganzen sind, so kann auch das Wirken des Mannes, dem diese Zeilen gewidmet sind, nur aus einer unbefangenen und gewissenhaften Prüfung der von seiner Bühne errungenen Erfolge erkannt und gewürdigt werden. Seine Persönlichkeit wird dabei nur in einigen seltenen Ausnahmefällen in den Kreis der Betrachtung gezogen werden können; und doch ist diese Persönlichkeit interessant und bedeutend genug, um den Versuch einer Charakteristik zu fordern, welche den erzählenden Darstellungen dieses Buches voraufgehen mag.

Chéri oder richtiger Charles Schwartzenberger Maurice wurde am 29. Mai 1805 in Agen, der Hauptstadt des Departements Lot et Garonne, geboren. Ueber seine Jugendzeit und seine erste Ausbildung ist nichts mitzutheilen, was Anspruch auf besondere Bedeutung erheben könnte. Die Vermögensverhältnisse seines Vaters waren, wenn auch keineswegs dürftige, doch nur einfache, so daß den Söhnen an der Schwelle des Jünglingsalters die Entscheidung für einen bestimmten fruchtbringenden Lebensberuf nahe treten mußte. Im Herzen des jungen Chéri*) regte sich damals eine mächtige Neigung für die darstellende Kunst. Er war wiederholt auf einem kleinen Liebhabertheater aufgetreten, und der Beifall, der ihm dort gespendet worden war, im Verein mit der Anziehungskraft, welche das bunte und scheinbar so glänzende Bühnenleben auf jugendliche Gemüther stets auszuüben pflegt, erfüllten ihn mit dem lebhaften Verlangen, sich ganz der Thätigkeit auf den weltbedeutenden Brettern zu widmen. Der alte Maurice aber war ein praktischer Mann, für den die unsicheren Aussichten eines Schauspielers durchaus nichts Verlockendes hatten, und er widersetzte sich darum mit aller Entschiedenheit den hochfliegenden Träumen und Zukunfts-

---

*) Ich behalte im weiteren Verlauf meiner Darstellung diesen Vornamen statt des richtigen „Charles" bei, weil Maurice sowohl in der Theaterwelt, wie beim Publikum nur als Chéri bekannt ist, und weil dieser ihm als Kind ertheilte Kosenamen für wenige in der Oeffentlichkeit stehende Personen so charakteristisch und zutreffend sein dürfte, wie gerade für Maurice. **Nomen et Omen!**

Der Verfasser.

plänen seines Sohnes. Bei der eigenthümlichen Energie und Entschiedenheit, welche dieser in allen späteren Lebenslagen auf das Unzweideutigste bewiesen hat, müßte es einigermaßen Wunder nehmen, daß er sich damals nicht trotzdem den Weg zu seinem Ziele gebahnt oder zu bahnen versucht hat, wenn nicht neben seiner großen Liebe für den Vater, die gewiß von wesentlichem Einfluß auf seine Entschließungen war, noch ein bedeutsames Ereigniß dazwischen getreten wäre, das von entscheidender Einwirkung auf seine ganze Zukunft sein sollte. Im Jahre 1826 sah sich nämlich der ältere Maurice veranlaßt, mit seiner ganzen Familie nach Deutschland überzusiedeln, und dieser, durch einige äußere Zufälligkeiten herbeigeführten Wendung ist es wohl allein zuzuschreiben, daß aus Maurice statt des vielleicht nur mittelmäßigen französischen Schauspielers ein deutscher Theaterdirector von fest gegründetem, weit über die Gegenwart hinausreichendem Rufe geworden ist. Und die Bezeichnung eines guten Deutschen darf man Maurice ungeachtet seiner französischen Abstammung mit vollstem Rechte beilegen. Er hat niemals das Gefühl warmer Dankbarkeit gegen das Land und besonders gegen die kleine Republik verleugnet, welche ihn dereinst gastlich aufnahm, und ihm die Möglichkeit zur vollen und fruchtbringenden Entfaltung seiner Kräfte bot. Seine Gesinnung war stets eine echt deutsche; und diejenigen männlichen Tugenden, welche sich der Germane — ob mit Recht oder Unrecht, kann hier nicht entschieden werden — gern in höherem Grade

beimißt als anderen Nationen: Rechtlichkeit, Biederkeit und unverbrüchliche Heiligkeit des gegebenen Wortes, zeichneten ihn in jeder, auch der mißlichsten, Situation seines Lebens in seltener Weise aus. Er gehört Deutschland seit Langem mit Leib und Seele an, und was ihm etwa noch von seinem Vaterlande geblieben ist, die eigenthümliche Accentuirung der Sprache, die Leichtigkeit und Liebenswürdigkeit der Umgangsformen, die Lebhaftigkeit des Temperaments und der scharfe treffende Humor, sind Eigenschaften, die zum größten Theil der schönen Sache, an welcher er treulich fünfzig Jahre lang mitgearbeitet hat, von wesentlichem Nutzen gewesen sind.

Im ersten Jahre seines Aufenthaltes in Hamburg betrieb der ältere Maurice ein Fabrikgeschäft, in welchem ihm der Sohn thätigen Beistand leistete; 1827 aber übernahm er das in der Vorstadt St. Georg gelegene Vergnügungs-Etablissement „Tivoli", welches bald einen beliebten Erholungsort der Hamburgischen Bevölkerung während der Sommermonate bildete. Aus Gründen, die im zweiten Abschnitt dieses Buches des Näheren ausgeführt sind, wurde dann nach Verlauf zweier Jahre im Tivoli eine Bühne für Theater-Vorstellungen errichtet und Chéri Maurice fand jetzt, wenn auch vorerst nur in einem sehr beschränkten Wirkungskreise, die langersehnte Gelegenheit, seine keineswegs erstorbene Liebe für die Schauspielkunst durch seine lebhafte Betheiligung an der Leitung der Vorstellungen zu bethätigen. Der deutschen Sprache völlig unkundig und ohne jede Kenntniß deutscher Verhält-

nisse war er nach Hamburg gekommen, aber die Schärfe und Lebhaftigkeit seines Geistes hatten ihn die Schwierigkeiten, welche sich ihm dadurch entgegen stellten, in kürzester Zeit überwinden lassen, so daß er sich schon 1829 und 1830 in Gemeinschaft mit seinem Freunde Carl Hechner an die Uebersetzung und Localisirung französischer Theaterstücke machen konnte.

Trotz seiner Jugend fand er in dem kleinen Wirkungskreise, den ihm ein Zusammentreffen von günstigen Umständen angewiesen hatte, schon damals ausgiebige Gelegenheit, alle diejenigen Eigenschaften zu erproben und auszubilden, die man gemeinhin unter der Bezeichnung Organisationstalent zusammen zu fassen pflegt. Er erhob die kleine Gesellschaft des Sommertheaters zu einer den obwaltenden Verhältnissen nach recht beachtenswerthen Leistungsfähigkeit, und hatte sich schon nach zwei Jahren im Publikum und namentlich innerhalb des kleinen Theatervölkchens einen so günstigen Ruf erworben, daß ihm 1831 Caßmann, der Schwiegersohn der Wittwe Handje, welche Eigenthümerin des sogenannten Steinstraßen-Theaters war, den Antrag machte, gemeinschaftlich mit ihm die Direction dieses auf einer recht bescheidenen Stufe stehenden Musentempels zu übernehmen. Maurice nahm das Anerbieten an und rechtfertigte durch seine Thätigkeit und durch die ausgezeichneten Erfolge derselben das in ihn gesetzte Vertrauen in der glänzendsten Weise. Das Theater in der Steinstraße oder „Zweite Theater“, wie es später genannt wurde, entwickelte sich unter seiner Leitung im Laufe weniger

Jahre aus Anfängen, die kaum die Bezeichnung als Volksbühne rechtfertigten, zu einem gefürchteten Concurrenz-Institut für das Stadttheater; und dieselben abgelegenen und unansehnlichen Lokalitäten, welche man noch 1831 in der besseren Gesellschaft kaum dem Namen nach gekannt hatte, sahen gegen Ende der dreißiger Jahre oft genug das vornehmste Publikum in ihren Mauern.

Der Mitdirector Caßmann, dessen Thätigkeit sich überdies, seiner früheren Stellung als Theatermeister am Hamburger Stadttheater entsprechend, ausschließlich auf dem Gebiete der technischen Einrichtungen bewegte, war schon nach wenigen Jahren gestorben, und im Jahre 1842, wenige Wochen nach dem verheerenden Brande, welcher einen großen Theil der Stadt Hamburg in Asche legte, führte der Tod der Wittwe Handje auch eine Erledigung der Concession herbei, welche bis dahin noch in den Händen dieser Dame gewesen war.

Es war selbstverständlich, daß man bei der Wiederertheilung derselben dem Director Maurice, der seine Fähigkeiten zur Genüge erwiesen hatte, vor allen anderen Bewerbern den Vorzug gab; aber es war auch erklärlich, daß die Behörden, gewarnt und belehrt durch die Schrecken der eben überstandenen Feuersbrunst, als unerläßliche Bedingung dabei den Bau eines neuen Theatergebäudes verlangten, der überdies in Maurice' eigenen Wünschen gelegen hatte. So entstand im Jahre 1843 das Thalia-Theater in seiner jetzigen Gestalt, und auf dem erweiterten und

würdigeren Schauplatze begann der unermüdliche Bühnenlenker seine fruchtbringende und in so eminentem Sinne gemeinnützige Thätigkeit mit verstärkten Mitteln von Neuem.

Die Aufgabe der folgenden Abschnitte wird es sein, die Aeußerungen und Erfolge dieser Thätigkeit ausführlicher darzustellen; hier kann es sich nur darum handeln, in wenigen großen Zügen diejenigen bedeutungsvolleren Ereignisse aus der Geschichte des Instituts zu registriren, welche zugleich die wichtigsten Lebensschicksale Maurice' bezeichnen. Beide sind ja durchaus nicht von einander zu trennen, und es ist unmöglich, eine biographische Skizze dieses Mannes zu liefern, ohne immer und immer wieder auf die Entwickelung des Theaters zurückzukommen, mit dem sein ganzes Sein auf das Innigste verknüpft und verschmolzen ist.

Das Thalia-Theater befestigte sich also, Dank der Umsicht und Geschicklichkeit seiner Leitung in der Gunst des Publikums mit jedem Jahr in erhöhtem Maaße; aber in der nämlichen Weise, wie der Besuch des neuen Instituts, steigerten sich auch die Bemühungen des Stadttheaters, das seine Existenzfähigkeit ernstlich bedroht glaubte, die Concurrenzbühne zu überbieten, oder ihr, wo dies nicht möglich war, alle nur erdenklichen Hindernisse und Schwierigkeiten zu bereiten. Es entwickelte sich auf diese Weise ein regelrechter Wettkampf, der sich zwar in mancher Hinsicht als ersprießlich für das Publikum erwies, dessen Wirkung indessen für beide Institute schließlich nur eine schädliche sein konnte.

Der Gedanke, beide Bühnen unter einer gemeinsamen Leitung zu vereinigen und dadurch dem unerträglichen Ueberhasten und Uebervortheilen ein Ende zu machen, war unter solchen Verhältnissen gewiß ein recht nahe liegender und scheinbar auch recht glücklicher, so lange man nicht die mannigfachen, in den eigenthümlichen Zuständen des Stadttheaters begründeten Schwierigkeiten nach Gebühr erkannte und würdigte. Das Publikum konnte also Maurice, als er sich im Jahre 1846 im Verein mit dem Hofschauspieler Louis Schneider um die erledigte Direction des Stadttheaters bewarb, für die Absichten, welche ihn dabei leiteten, nur aufrichtig dankbar sein, und die Actionaire entschieden sich denn auch dementsprechend für die Wahl der beiden Reflectanten. An Schneider's Stelle, der bald nachher „auf höheren Wunsch" auf die Uebernahme verzichtete — was man ihm seiner Zeit in Hamburg sehr übel vermerkt hat, — trat dann der berühmte Schauspieler Baison, der in Gemeinschaft mit Maurice sechs Monate lang die Direction des Stadttheaters führte. Aus Ursachen, die gleichfalls an anderer Stelle Erwähnung finden werden, überließ Maurice nach Ablauf dieser sechs Monate seinen Contraktantheil dem Tenoristen Wurda; aber bald zwang ihn eine ganze Reihe zusammenwirkender Ereignisse, wie der Tod Baison's und die Folgen der für das Stadttheater sehr verhängnißvollen Zustände des Jahres 1848, zur Erfüllung seiner contractlich eingegangenen und theilweise noch obschwebenden Verpflichtungen wieder in die Direction des Stadtheaters einzutreten.

Im Verein mit Wurda führte er dieselbe bis zum Jahre 1854, wo der Eintritt einer bis dahin mit nahezu übermenschlicher Anstrengung hinausgeschobenen Catastrophe der Vereinigung beider Theater, von der man sich auf allen Seiten so großartige Erfolge versprochen hatte, ein gewaltsames Ende bereitete. Es wird später untersucht werden, welchen Ursachen diese Catastrophe zuzuschreiben war und inwieweit Maurice eine Mitschuld an derselben zur Last gelegt werden darf; das aber muß schon an dieser Stelle ausgesprochen werden, daß noch selten ein Bühnenleiter, unter an sich schon mißlichen äußeren Verhältnissen, mit einer so unbesieglichen Phalanx von Verläumdung, Lüge und Bosheit zu kämpfen gehabt, wie sie sich den Bestrebungen Maurice' im Laufe jener verhängnißvollen fünf Jahre, die ihm sein ganzes Vermögen kosteten, entgegenstellte.

Jene überlegene Noblesse der unantastbaren Ehrenhaftigkeit, welche es verschmäht, niedrige Angriffe vor der Oeffentlichkeit zurückzuweisen und unwürdige Verdächtigungen zu widerlegen, hat Maurice auch in dieser Situation veranlaßt, die gehässige Schaar seiner kleinlichen Feinde und Neider vollständig zu ignoriren und Allem, was damals von einer parteiischen, für bestimmte Interessen gewonnenen Presse in Umlauf gesetzt wurde, nichts als ein vornehmes Stillschweigen entgegen zu setzen. Aber er hat damit einen schweren Fehler begangen, eine Unterlassungssünde, deren bedauerliche Folgen nicht ausgeblieben sind. Unter gewissen Umständen ist es ja die Pflicht des in der

Oeffentlichkeit Stehenden, sich zu vertheidigen, und sein Recht wie seine Ehre zu wahren, wenn ihn auch immerhin die Art des Angriffs mit Widerwillen gegen jede Berührung mit dem Widersacher erfüllen mag. Wohl waren die Sympathieen aller Billigdenkenden und Wohlgesinnten schon damals auf der Seite des viel geschmähten Maurice und die Art der Angriffe kennzeichnete sich oft genug selbst, aber — semper aliquid haeret, und durch das übel angebrachte Schweigen des Verläumdeten ist es möglich geworden, daß ein großer Theil der damals gegen ihn geschleuderten Gehässigkeiten auch in ein Werk Aufnahme finden konnte, das im Hinblick auf seine sonstigen unverkennbaren Vorzüge Anspruch auf eine gewisse Bedeutung für die Geschichte des deutschen Theaters erheben darf. *)

Es kann getrost dem Leser der vorliegenden Arbeit überlassen bleiben, sich aus dem, was weiterhin über die Ereignisse während der Vereinigung beider Theater gesagt werden wird, ein selbstständiges Urtheil über die Berechtigung der in jenem Buche ohne weitere Prüfung reproducirten Vorwürfe zu bilden; aber es bleibt nichtsdestoweniger im höchsten Grade befremdlich und bedauerlich, daß ein Bühnenhistoriker keinen Anstand nahm, ein Zeitungsgeschwätz zu wiederholen, das allein schon durch den Verlauf der folgenden Jahrzehnte für jeden Einsichtigen in seiner Haltlosigkeit und Nichtigkeit gekennzeichnet werden mußte.

---

*) Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte von Dr. Hermann Uhde. Stuttgart 1879 bei J. G. Cotta.

Nach der im Jahre 1854 erfolgten Trennung beider Theater wendete Maurice wieder seine ganze Kraft der Thalia-Bühne zu. Die schweren Ereignisse und Verluste der letzten Jahre hatten ihn nicht gebeugt, sondern ihn nur um manche Erfahrung zu bereichern vermocht, die nicht ohne Einfluß auf seine weitere Directionsführung blieb. Die Zeit der Prüfungen aber war für ihn noch keineswegs vorüber und es bedurfte wahrlich mehr als gewöhnlichen Muthes, starken Selbstvertrauens und großer Fähigkeiten, um den anscheinend endlosen Kampf mit jenen Schwierigkeiten und Drangsalen aufzunehmen, die vorerst noch beseitigt werden mußten.

Vornehmlich erwuchsen ihm dieselben aus der bis aufs Aeußerste gehenden Einschränkung seiner Concession, die man behördlicherseits für nothwendig erachtet hatte, um in Zukunft eine Concurrenz mit dem Stadttheater unmöglich zu machen, und um diesem Institut, das man, verleitet durch die Erinnerung an seine, allerdings glorreiche Vergangenheit noch immer als die erste und eigentliche Pflanzstätte der Bildung und des Geschmacks ansah, die Gunst des Publicums wieder in erhöhtem Maaße zuzuwenden. Gewiß kann man aus diesem Verfahren der städtischen Behörden keinen Vorwurf gegen dieselben ableiten; denn so verfehlt auch immer die Maaßregel an sich sein mochte, und so schwer auch Maurice unter der unverschuldeten Härte zu leiden hatte, so ist doch nicht zu verkennen, daß die Absicht des Senats, ein für unersetzlich gehaltenes Kunstinstitut vor dem Untergange zu

retten, eine lobenswerthe war und daß man nur in der Wahl der Mittel einen — allerdings recht erheblichen — Fehlgriff begangen hatte. Glücklicherweise war derselbe nicht folgenschwer genug, um die unter den schwierigsten Verhältnissen mit fast wunderbarer Schnelligkeit fortschreitende Entwickelung des Thalia-Theaters zu verhindern. Die Heranziehung und geschickte Verwendung einiger bedeutender Talente machte auch innerhalb der so eng gezogenen Schranken hervorragende künstlerische Leistungen möglich und als endlich die bedrückende Maaßregel aufgehoben wurde, hatte sich das Thalia-Theater bereits wieder ein festes Publicum von so treuer Anhänglichkeit herangebildet, wie es wohl nur wenige andere Bühnen stützen und erhalten mag. Mit dem Wegfall der letzten äußerlichen Hindernisse wuchs nun sein Ruf — oder, wie man wohl mit Recht sagen darf, sein Ruhm — von Jahr zu Jahr bis weit über die Grenzen der kleinen Hamburgischen Republik hinaus im ganzen deutschen Vaterlande, und die gefeierte Stellung, welche es jetzt unter den Bühnen desselben einnimmt, ist eine so fest begründete und so oft betonte, daß es überflüssig ist, an dieser Stelle viele Worte darüber zu machen.

Es war nothwendig, diese nur in großen Zügen skizzirte Entwickelungsgeschichte des Theaters hier zu erzählen, weil sie besser als alle langathmigen Auseinandersetzungen und Versicherungen im Stande ist, den Nachweis für die charakteristischen Eigenschaften und Fähigkeiten des Director Maurice zu führen. Ein Mann, der ein Theater aus den unbedeutenden

Anfängen einer Volksbühne letzten Ranges durch eigene Kraft emporzuheben vermag bis zum Gipfel des nach den gegebenen Verhältnissen überhaupt Erreichbaren, der sich noch unter der Wucht eines Schlages, welcher hundert Andere unfehlbar zerschmettert haben würde, ohne Bedenken aufrafft zu neuem und nur desto eifrigerem Wirken, ein Mann, auf den die Verquickung der ungünstigsten Umstände nie eine entmuthigende, sondern nur eine anfeuernde Wirkung haben kann, — ein solcher Mann kann nur mit dem besonderen Maaße gemessen werden, auf das er sich durch seinen Charakter und durch eine glückliche Vereinigung aller für seinen schwierigen Beruf nothwendigen Fähigkeiten gegründeten Anspruch erworben hat.

Aber das schönste Gebäude, bestände es auch in jedem seiner Theile aus den herrlichsten Arbeiten, müßte früher oder später einmal zusammenbrechen, wenn ihm die Grundlage fehlt, die ihm einen festen Halt auch im schwersten Sturme zu geben vermag. Schwerlich würde es Maurice durch seine Talente und durch sein Geschick allein zu seinen unbestreitbaren Erfolgen gebracht haben, wenn nicht eine unerschütterliche Ehrenhaftigkeit und ein unbestechlicher Gerechtigkeitssinn die Basis abgegeben hätten, auf die sich jede seiner Handlungen gründete.

Klar und scharf jede Person und jede Sache, mit der er in Berührung trat, auf ihren moralischen Werth oder Unwerth prüfend, die Erbärmlichkeit in jeder Form mit Entschiedenheit von sich weisend und jedes unlautere Mittel zur Erreichung irgend welcher

Ziele verschmähend, wußte sich Maurice während einer fünfzigjährigen Thätigkeit bei Freund und Feind den Ruf zu erhalten, der höher steht, als jede andere Anerkennung, den Ruf eines Ehrenmannes vom Scheitel bis zur Sohle, und daran wenigstens hat niemals einer seiner Neider zu rütteln gewagt. Rechtschaffen und gewissenhaft bis zur äußersten Strenge gegen sich selbst, stets zuverlässig in Bezug auf ein gegebenes Wort, war er von jeher den unter seiner Leitung stehenden Künstlern ein Gegenstand unbedingten Vertrauens, und es steht gewiß als ein Unicum in der Theaterwelt da, daß viele seiner Mitglieder noch heutigen Tages ohne jeden schriftlichen Contract, nur auf eine mündliche Vereinbarung hin, bei ihm engagirt sind, und daß sich noch niemals Jemand über eine Verletzung gegebener Versprechungen von Seiten seines Directors beklagt hat.

Aber streng wie gegen sich selbst war Maurice auch von jeher gegen Andere und niemals konnten sich an seinem Theater Zustände breit machen, wie diejenigen, welche das erst heute mühsam überwundene Vorurtheil vieler gesellschaftlichen Kreise gegen den Schauspielerstand hervorgerufen haben. Weit davon entfernt, sein Personal zu bevormunden oder zu terrorisiren, wachte er doch sorgsam über den Ruf desselben, und keine Rücksicht konnte ihn veranlassen, einen Künstler, der denselben durch sein Privatleben ernstlich zu gefährden drohte, bei sich zu behalten. Dabei war er stets mit Freuden bereit, dem Gefallenen, der nur einen aufrichtigen Wunsch, sich wieder aufzu-

richten, erkennen ließ, die Hand dazu zu bieten, und es lebten und leben gar viele Schauspieler, die ihm für solche ganz in der Stille vollzogenen Hülfeleistungen von Herzen dankbar sein müssen. Humanität und Wohlthätigkeitssinn zeichneten ihn überhaupt stets in hohem Grade aus, und seine Erkenntlichkeit für geleistete Dienste ließ niemals etwas zu wünschen übrig, wie denn auch zu keiner Zeit ein Schauspieler, Musiker oder Beamter, der nach redlicher Pflichterfüllung durch Alter, Krankheit oder sonstwie leistungsunfähig geworden war, um seinen Unterhalt für die Zukunft in Sorge zu sein brauchte.

Was ihm aber mehr als alles Andere in den Kreisen der zu irgend einer Zeit mit seinem Theater in Verbindung gewesenen Schauspielerinnen und Schauspieler — und deren Zahl ist eine gewaltig große — eine besondere Hochachtung und Verehrung sichern mußte, das war sein unbestechlicher Billigkeitssinn und seine Unzugänglichkeit für Verleumdungen und Intriguen, wie sie an anderen Bühnen schon manchem begabten Künstler das Emporkommen zum Schaden der Kunst und des Publicums unmöglich gemacht haben.

Wie hoch eine derartige Gerechtigkeitsliebe gerade an solcher Stelle anzuschlagen ist und von wie nachhaltiger und vortheilhafter Einwirkung dieselbe für die Aufrechterhaltung einer warmen und herzlichen Collegialität unter den Mitgliedern selbst sein muß, braucht Niemandem gesagt zu werden, der sich nur eine annähernd zutreffende Vorstellung von den internen Verhältnissen eines Theaters machen kann. Mit der

Erkenntniß, daß alles kleinliche Spioniren, Intriguiren und Chicaniren erfolglos bleiben muß, fällt es auch von selbst fort, und das Bewußtsein von der Unbestechlichkeit der höchsten Instanz verhindert im Vorhinein jeden Einzelnen an dem Versuche, zu Ungunsten seines Collegen auf diese Instanz einzuwirken. So hat sich denn am Hamburger Thalia-Theater das denkbar angenehmste Verhältniß der Mitglieder unter einander und zu ihrem Director ausgebildet. Jeder weiß, daß er gehalten ist, seine Schuldigkeit zu thun und daß eine Persönlichkeit da ist, welche keinen Augenblick aufhört, seine Thätigkeit fest im Auge zu behalten; Jeder weiß, daß Etwas wie eine eiserne Hand über ihm schwebt und ohne sie zu sehen oder zu empfinden, hat er das feste Bewußtsein, daß sie im geeigneten Moment eingreifen wird, um das, was etwa in Unordnung gerathen sein könnte, kraftvoll wieder einzurichten; dabei ist aber Jeder ohne Ausnahme erfüllt von dem herzlichsten Vertrauen für seinen Director, der noch Keinem mit Wissen und Willen ein Unrecht zugefügt hat, und der sicherlich niemals eine Unterdrückung des einen Talents zu Gunsten eines anderen, weniger bedeutenden, zuläßt.

Während seines jüngeren Mannesalters verführte allerdings das lebhafte und etwas reizbare Temperament, das wohl noch als eine Mitgabe seines französischen Vaterlandes zu betrachten ist, den eifrigen und gewissenhaften Bühnenleiter mitunter zu einer gewissen Schärfe und Heftigkeit, die wohl hin und wieder etwas Verletzendes für die Betroffenen gehabt

haben würde, wenn nicht Maurice' noble und im Grunde überaus liebenswürdige Natur den Ausgleich von vornherein selbstverständlich gemacht haben würde. Diese zeitweiligen Ausbrüche des Unwillens richteten sich fast ausnahmslos gegen solche Künstler und — Künstlerinnen, die es hartnäckig verschmähten, ihre Rollen zu lernen, denn das war stets ein Punkt, für welchen Maurice eine besondere Empfindlichkeit an den Tag legte. In derartigen Fällen wurde dann aber ebenso wenig eine Ausnahme gemacht, wie in irgend einer anderen Hinsicht, und die Schale gewaltigen Zornes ergoß sich bei vorliegender Veranlassung mit derselben verschwenderischen Fülle über das Haupt des ersten und bedeutendsten Mitgliedes, wie über dasjenige des bescheidenen Künstlers, der seine declamatorische und darstellerische Begabung nur an den unzähligen Variationen des „Die Pferde sind gesattelt!" oder „Gnädiger Herr, ein Brief!" erproben darf. Es existirt eine ganze Reihe hübscher und auch wohl verbürgter Geschichtchen, welche beweisen, wie wenig selbst Kunstgrößen ersten Ranges davor gesichert waren, bei evidenter Pflichtvernachlässigung die Wahrheit recht unzweideutig aus dem Munde ihres Directors zu erfahren, und wenn auch später die Ruhe eines vorgeschritteneren Lebensalters etwas abkühlend auf das lebhafte Temperament desselben einwirkte, so gab es doch bei ähnlichen Veranlassungen noch manche treffende sarkastische Bemerkung, welche niemals übelgenommen wurde, aber immer die beabsichtigte Wirkung erzielte.

Um so bewunderungswürdiger ist daher die Kaltblütigkeit und ruhige Entschlossenheit, welche Maurice in wirklich ernsten Augenblicken und Situationen stets, auch während der ersten Jahre seiner Directionsführung, bewiesen hat und von der ich im weiteren Verlaufe meiner Darstellungen noch manche charakteristische Probe werde erwähnen können. Sein ganzes Wesen und seine Handlungsweise stand eben von jeher unter der strengen Controle eines scharfen und ruhig abwägenden Verstandes, der niemals um die Auffindung der geeigneten Wege zur Erreichung eines guten und ehrenhaften Zieles in Verlegenheit war.

Nicht vergessen werden darf endlich bei dieser flüchtigen Charakterschilderung der ausgezeichnete Scharfblick Maurice' für junge, noch in der Entwickelung begriffene oder noch völlig unentwickelte Talente, deren Erkennung und Ausbildung der deutschen Bühne einen sehr großen Theil ihrer gefeiertsten Künstlerinnen und Künstler zugeführt hat. Ein auf der soliden Grundlage praktischer Erfahrung und schärfster Menschenkenntniß entstandenes richtiges Erfassen der darstellenden Kunst und ihrer hauptsächlichsten Bedingungen verlieh dem routinirten Bühnenkenner in derartigen Fällen eine geradezu einzig dastehende Urtheilssicherheit, vor der man um so größere Achtung haben muß, als sich fast überall die Richtigkeit dieser Urtheile durch die späteren Thatsachen erwiesen hat. *)

---

*) Die einzige erwähnenswerthe Ausnahme macht wohl die von Maurice selbst in dem „Hamburger Theater-Decamerone" (herausgegeben von A. Philipp) mit launiger Selbstironie erzählte gänzliche Verkennung eines reichen schau-

Einfach, klar und bestimmt, wie die eben skizzirte, mehr oder weniger in der Oeffentlichkeit wurzelnde Thätigkeit Maurice' war auch sein Privatleben, von dem sich darum hier nur mit wenigen Worten sprechen läßt. Er war seinem Vater, dem er ja die Grundlage seiner später so gesegneten Thätigkeit verdankte, bis zu dessen am 25. März 1853 erfolgten Tode ein liebevoller und dankbarer Sohn, und seiner ihm noch jetzt treulich zur Seite stehenden Gattin Emilie, geb. Möller, mit der er am 31. Juli 1832 in der St. Petrikirche getraut worden war, blieb er stets ein musterhafter Gatte. Seine beiden Söhne Emil und Gustav, welche sich bereits als erprobte Stützen des Vaters in der Leitung des Theaters erwiesen haben, und welche in mehr als einer Hinsicht dem eben entworfenen Bilde desselben gleichen, berechtigen zu den besten Hoffnungen für jene, hoffentlich noch recht weit hinausliegende Zeit, in welcher Chéri Maurice durch den unvermeidlichen Eintritt natürlicher Ereignisse gezwungen sein wird, die Leitung seines zu so

---

spielerischen Talentes, welches heute zu den Sternen der dramatischen Kunst gezählt wird, des Talentes der Frau Hedwig Niemann-Rabe. Als Hedwig Rabe hatte Maurice das sechszehnjährige Mädchen auf die warme Empfehlung ihres Oheims, des Komikers Wilke, für kleine Rollen engagirt; aber die jugendliche Kunstnovize zeigte sich so wenig anstellig und documentirte nach der Ansicht ihres Directors so wenig natürliche Anlage, daß sich Maurice wiederholt hinreißen ließ, ihr Talent mit einem nichts weniger als schmeichelhaften Ausdruck zu bezeichnen, und daß die junge Dame schon nach kurzem und sehr verborgenem Wirken die Stätte verließ, auf der sie so schwer verkannt worden war. Dem Gefühl herzlicher Verehrung, welches die gefeierte Künstlerin noch immer gegen ihren ersten Director empfindet, hat diese Verkennung indessen nicht den mindesten Abbruch thun können.

Der Verfasser.

großer Bedeutung erhobenen Theaters den Händen der Nachfolger zu überlassen.

Die Einfachheit, Ordnung und Pflichttreue, welche so charakteristisch ist für die Geschäftsführung Maurice', findet ihren schärfsten Ausdruck auch in seiner privaten Lebensweise, deren streng durchgeführter Regelung der jetzt sechsundsiebzigjährige Mann wohl in erster Linie seine ausdauernde eiserne Gesundheit zu verdanken hat. Wenn ihn die neunte Morgenstunde an seinem wohlbekannten Platz im Theaterbureau findet, liegt bereits eine lange Frühpromenade hinter ihm, die dem Körper Kraft und Elasticität für die anstrengende geistige Arbeit des Tages gegeben hat; und wenn sich des Abends nach beendeter Vorstellung, welcher letzteren Maurice stets von Anfang bis zu Ende beiwohnt, das Eckfenster im zweiten Stock des Gebäudes erhellt, so ist das für alle Eingeweihten ein Zeichen, daß der rastlose Director sich jetzt noch für einige Stunden mit dem Durchlesen der eingereichten Theaterstücke zu beschäftigen gedenkt, von denen jedes Einzelne einer ernsten und gewissenhaften Prüfung unterzogen wird. Glänzende Gesellschaften und Feste besucht Maurice nur selten, obwohl ihm selbstverständlich seit vielen Jahren die besten Cirkel Hamburgs weit offen stehen, und obwohl man ihn von jeher als einen liebenswürdigen und geistreichen Gesellschafter hoch geschätzt hat.

In recht treffender und — trotz der durch die Form gebotenen Einschränkung — sehr charakteristischer Weise hat der Komiker Emil Thomas bei

dem im Jahre 1868 gefeierten fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Thalia-Theaters die Eigenart seines Directors in einem launigen Toast geschildert, der recht geschickt aus den Titeln verschiedener Theaterstücke zusammengesetzt ist und der wohl verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Er lautete:

„Hohe Gäste!“

Es sind heut fünfundzwanzig Jahre, daß uns der „Schauspieldirector“ den „Freundschaftsdienst“ erwies, zu zeigen „Wie man Häuser baut“ „Aus Liebe zur Kunst!“ — Nicht „Der 30.“ oder „Der 13.“, nein, der 9. November war „Der Tag der Erkenntniß“ für „Das Volk, wie es weint und lacht!“ „Böse Zungen“ haben es erst für „Etwas Kleines“ gehalten, ein „Blümchen“, wurde es bald „Zum grünen Baum“ und heute „Was sich der Wald erzählt!“ — „Tempora mutantur“! „Das Haus der Temperamente“ bekam bald „Gönnerschaften“, die sich mit „Viel Vergnügen“, „Fesseln“ anlegen ließen, denn „Der Hausherr“ ist als „Mann der That“ bekannt bis „Ueber's Meer“, beliebt „In der Heimath“, „Stadt und Land“, „Dorf und Stadt“, und trotz der „Guten Freunde“ und „Biedermänner“ wurde das Haus „Großjährig“! — „Fester Wille führt zum Ziel“!

Als „Mann von Eisen“ bot er „Unruhigen Zeiten“ ein „Paroli“, denn er kennt „Die Leute von Heute“, haßt die „Tartuffes“, „Schleichhändler“, „Den Jesuiten und seinen Zögling“, jede „Klatscherei“ und „Zwischenträgerei“, und Mancher, der durch die „Lästerschule“ ging, ist „Abgeblitzt“ mit „Jeder fege vor seiner Thür!“

So manche „Deutschen Komödianten“ machten „Versuche“; „Ein Stündchen in der Schule“ genügte, „Ein ganzer Kerl“ zu werden, wenn auch mal „Eine leichte Person“ oder ein paar „Bummler von Berlin“ mit durchliefen! (Beifall) „Ausreden lassen“!

„Der Proceß", die „Advokaten," „Der Winkelschreiber" sind stets „Ungebetene Gäste". Wer „Dienstpflicht" kennt, ist „Sein Freund"; heißt's „Er ist faul" kommt „Unerwartet" „Des Schauspielers letzte Rolle".

Seine „Politischen Grundsätze" sind nicht „Hohe Politik" treiben; ob „Sachsen in Preußen", „Der Däne in der Mausefalle", „Die Indianer in England" sitzen, oder „Garibaldi" die „Prinzessin Monpensier" heirathet, ist ihm „Gleich", wenn nur „Nach Sonnenuntergang" keine „Komödie der Irrungen", kein „Theatralischer Unsinn" geschieht, sondern „Kunst und Natur" sich vereinigen, und „Die öffentliche Meinung" und die „Journalisten" ausrufen: Es hat uns „Namenlos" gefallen!

Seine „Gewohnheiten"! „Ein Stündchen auf dem Comptoir", „Eine gefährliche Probe", zur „Frau im Hause", nicht „Bei Wasser und Brod", sondern „Zwei Flaschen Jaquesson", „Ein Beefsteak mit Hindernissen", „Kartoffeln in der Schaale", „Eine verhängnißvolle Omelette."

In „Der Sommerwohnung" ein Schläfchen „Unter Fliederbäumen", „Im Omnibus" „Die Reise zur Stadt", „Der Gang ins Theater", zurück in „Die gemüthliche Wohnung", nach dem „Guten Abend" in der „Familie", „Eine Tasse Thee" „Und" „Gute Nacht, Hänschen". „Am andern Tage" wieder so fort, von „Neujahrstag" bis zur „Sylvesternacht" „Ein glücklicher Familienvater!"

Nun „Die Geldfrage"! „Alphons",*) nicht aus dem „Wald bei Hermannstadt", sondern „Alphons", „Der Gemüthliche", als „Romeo auf dem Bureau", hat seine „Sprechstunde" „Eine Treppe höher" „Vom Eingang". Ihm gehört der „Cassenschlüssel". „1733 Thlr. 22½ Sgr." sind ihm lieber als „Reich an Liebe" oder „Wer borgt

*) Alphons Maurice, Bruder des Directors, der bis zu seinem vor einigen Jahren erfolgten Tode die Cassengeschäfte führte und sich namentlich in schauspielerischen Kreisen hoher Beliebtheit erfreute.

mir fünf Thaler"! „Er hat Recht!" Ohne „Geld" ist man „Nichts!"

„Flotte Bursche" sieht er lieber, als einen „Bruder Liederlich" und manche, die mit „Schulden" kamen, den „Letzten Thaler" ausgegeben, er wurde „Durch" „Klein Geld" „Ihr Retter"! Beweis — „Wenn Leute Geld haben!"

Mögen „Feenhände" noch lange über diesem „Haussegen" walten, weit über den „88sten Geburtstag", ja, „Der hundertjährige Greis" sich nicht „Zur Ruhe setzen", auch keinen „Stellvertreter" stellen!

Es ist wohl nicht Einer „Aus der Gesellschaft", der nicht „Fröhlich" mit mir einstimmte — „Der Held des Tages", „Die Frau Wirthin", „Sein Bruder", dessen „Frau in Weiß", „Die Familie", „Die zärtlichen Verwandten" — sie leben Hoch!

Es wird mir verziehen werden, daß ich diesem so wohlgelungenen Titel-Mosaik hier ein Plätzchen gegönnt habe; ich glaubte dazu um so eher berechtigt zu sein, als die in demselben enthaltene Beurtheilung des Director Maurice nicht etwa als der Ausfluß einer wohlwollenden Feststimmung, sondern thatsächlich als der Ausdruck der in allen Schauspielerkreisen herrschenden Gesinnung aufgefaßt werden muß. Es ist keine Uebertreibung und enthält auch durchaus nichts Verletzendes für andere verdiente Männer, wenn ich behaupte, daß noch nie ein Theater-Director sich in so weitgehendem Maaße der Liebe und Verehrung aller jemals unter seiner Leitung thätig gewesenen Künstler zu erfreuen gehabt, wie Maurice, der über die seltene Fähigkeit verfügte, seinem Personal jederzeit neben dem Gefühl unbedingter Hochachtung und

Ehrfurcht auch dasjenige eines unbegrenzten Vertrauens einzuflößen. Die Briefe, die mir während der Abfassung dieses Buches aus allen Richtungen der Windrose von ehemaligen Mitgliedern des Thalia-Theaters zugegangen sind, legen ein wahrhaft erhebendes Zeugniß dafür ab, und wenn ich der Versuchung widerstanden habe, die eine oder die andere schöne Aeußerung dankbarer Künstlerinnen und Künstler, denen Maurice die Wege des Ruhms geebnet, an dieser Stelle wiederzugeben, so geschah es in der Ueberzeugung, daß das bevorstehende Jubelfest diese treue und innige Anhänglichkeit zu beredterem Ausdruck bringen werde, als es mehr oder minder vertrauliche Aeußerungen der erwähnten Art vermögen.

Meine Aufgabe soll es ja auch in erster Linie sein eine einfache und sachliche Darstellung der hervorragendsten Ereignisse aus Maurice' fünfzigjähriger Thätigkeit zu geben. Der Leser, welcher mir freundlich und geduldig bis zu Ende folgt, wird aus dem Inhalt der nachstehenden Abschnitte mit Leichtigkeit selbst diejenigen Züge entnehmen können, welche etwa noch fehlen, um das hier flüchtig skizzirte Bild des Jubilars zu einem vollständigen und durchaus ähnlichen zu machen.

Die Vorläufer des zweiten Theaters. — Die Wittwe Handje und das Steinstraßen-Theater. — Seine Lage und äußere Einrichtung. — Das Repertoir der ersten Jahre. — Kinderpantomimen, Spektakelstücke, Lokalpossen. — Magister Bärmann, ein hamburgischer Poet. — Angely's Vaudeville's. — Director Stiegmann. — Das Tivoli. — Das Sommertheater des Fabrikanten Bierbaum. — Theatervorstellungen im Tivoli. — Maurice wird Mitdirector im Steinstraßen-Theater.

Neben dem Stadttheater, welchem unvergeßliche Heroen der deutschen Schauspielkunst schon verhältnißmäßig früh eine Achtung gebietende Stellung unter den deutschen Bühnen errungen hatten, tauchten in Hamburg in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts zu wiederholten Malen theatralische Unternehmungen auf, die sich bemühten, aus den niedrigeren Classen der Bevölkerung, welche sich von aesthetisch werthvolleren Darstellungen grundsätzlich fern hielten, ein ständiges Publicum zu gewinnen. Jeder Gedanke an eine Concurrenz mit dem weitberühmten Kunstinstitut war bei dem obscuren Charakter dieser Unternehmungen natürlich vollständig ausgeschlossen und ihr zumeist nur sehr kurzes Bestehen hinterließ nicht die mindesten Spuren, welche dem Kunsthistoriker Veranlassung geben könnten, sich eingehender mit ihnen

zu beschäftigen. In der Gunst der Bevölkerung vermochte keine dieser Gesellschaften festen Fuß zu fassen und erst einer Wittwe Handje, die in dem „Hotel zur Sonne" auf dem Valentinskamp, gestützt auf ein ihr ertheiltes Privilegium, das sich im Jahre 1809 in eine regelrechte Concession verwandelte, theatralische Vorstellungen gab, gelang es, so viele Freunde und Gönner zu finden, daß eine dauernde Existenz ihrer Truppe möglich wurde.

Nachdem der Schauplatz dieser Aufführungen, die übrigens keine regelmäßigen waren und häufig kürzere oder längere Unterbrechungen erlitten, im Jahre 1814 in das verwaiste französische Theater auf der Drehbahn verlegt worden war, sah sich die Wittwe Handje im Jahre 1818 zur Erbauung eines eigenen Theater veranlaßt, da das französische Theater im Jahre 1817 von einem gewissen Bernhard Meyer zur Errichtung des Apollo=Theaters in Anspruch genommen wurde, und binnen kurzer Zeit entstand am äußersten Ende eines langen, schmalen und schmutzigen Hofes in der Steinstraße das neue Gebäude, welches vom Schicksal dazu ausersehen war, die Anfänge einer hochbedeutenden deutschen Bühne in seinen unansehnlichen Mauern zu beherbergen.

Von der äußeren Beschaffenheit dieses Theaters und der mehr als primitiven Art seiner Einrichtungen vermögen sich diejenigen, welche es nicht aus eigener Anschauung kennen gelernt haben, wohl kaum eine zutreffende Vorstellung zu machen.

Eingeschachtelt in eine Menge alter und ohne

jeden Plan bunt durch einander gebauter Häuser, war das Theatergebäude nur von dem Eingeweihten ohne Schwierigkeiten aufzufinden, und das Passiren des abscheulichen, endlos langen Hofes, welcher den Zugang bildete, war eine Strapaze, die empfindlichen Naturen leicht den Besuch verleiden konnte.

Aber das Publikum, auf welches die Wittwe Handje ausschließlich zu rechnen hatte, nahm es mit der äußeren Eleganz nicht so genau, wie es heute selbst die Besucher der erbärmlichsten Vorstadtbühne thun. Sie stolperten vergnügt über das elende Pflaster des Theaterhofes, durchwateten unverzagt die mächtigen Pfützen, welche sich nach jedem Regenwetter bildeten und ertrugen geduldig die oft recht grimmige Kälte in dem bescheidenen Zuschauerraum. Daß man bei der Erbauung dieses — vom Volksmunde schnell getauften — Steinstraßen-Theaters eine besonders großartige Entfaltung für die nächste Zukunft kaum im Auge gehabt, bewiesen die räumlichen Verhältnisse des Ganzen zur Genüge. Ein Gebäude, dessen Breite von Mauer zu Mauer etwa 26 Fuß betrug, während der zum Agiren verfügbare Raum kaum die Hälfte dieser Ausdehnung aufzuweisen hatte, war offenbar wenig geeignet, ein tonangebendes Kunstinstitut einer großen Stadt aufzunehmen, und die Einrichtung des Zuschauerraumes, der bis zum Jahre 1836 nur aus dem Parterre und einem in geringer Höhe an den Wänden entlang laufenden Rang bestand, konnte in ihrer Dürftigkeit eben nur den bescheidensten Ansprüchen eines durchaus unverwöhnten Publikums genügen.

Unter diesen keineswegs glänzenden äußeren Verhältnissen wurde also am 16. November 1818 das neue Theater unter der Direction eines gewissen Becker eröffnet, den indessen sehr bald der Director Müller ablöste, welcher wiederum binnen Kurzem den „Professoren“ Kruse und Susky Platz machen mußte. Das Repertoir bestand in der ersten Zeit vornehmlich aus Kinderpantomimen, einer durchaus verderblichen und verwerflichen Art von Darstellungen, die zu einer gewissen Zeit besondere Beliebtheit genossen, und denen man ja leider auch heutzutage noch in der einen oder anderen Form im Circus und in Vorstadt-Theatern begegnet.

Bei dem sehr engen und beschränkten Kreis indessen, welcher die Zuschauer für das Häuschen in der Steinstraße stellen mußte, verloren die Kinderpantomimen mit ihrem abwechslungslosen, ermüdenden Einerlei bald die anfangs bewiesene Anziehungskraft, die Einnahmen verschlechterten sich erheblich und mit einem kühnen Sprunge gerieth der unternehmende Director nunmehr auf das Gebiet der Spektakelstücke und Ritter-Komödien, deren Kultivirung jetzt mit großem Eifer, wenn auch mit sehr mäßigem Erfolg betrieben wurde.

Im August 1822 übernahm der Schauspieler Ritter die artistische Leitung der Bühne. Er blieb der von seinem Vorgänger eingeschlagenen Richtung treu und ebensowenig wie diesem wollte es ihm gelingen, mit den Schauer- und Thränenstücken von Weißenthurn, Kotzebue, Zschokke u. s. w. dauernd volle

Häuser zu erzielen. Seine Nachfolger waren in den nächsten Jahren C. Hoch und Vorsmann, von denen sich der Letztere ein gewisses Verdienst um die Bühne damit erwarb, daß er sich die Pflege der Hamburger Lokaldichtung angelegen sein ließ, wenn auch die Erzeugnisse derselben mit verschwindenden Ausnahmen von sehr geringem Werthe waren.

Derjenige Autor, der vielleicht allein einigen Anspruch darauf erheben darf, unter den hamburgischen Poeten jener Zeit genannt zu werden, war der Magister Dr. Georg Nicolaus Bärmann, ein tüchtiger Kenner der neueren Sprachen, der sich als Lehrer und Uebersetzer mannigfach bewährte und dem es auch keineswegs an einer gewissen dichterischen Begabung fehlte. Wie aber Hamburg von jeher ein sehr steriler Boden für schriftstellerische Talente gewesen ist, so war auch Dr. Bärmann des sehr geringen materiellen Ertrages seiner Arbeiten wegen genöthigt, über die Grenzen seiner Kraft und seines künstlerischen Könnens hinaus zu produciren, so daß sein Talent in der Vielschreiberei völlig erschlaffte und unterging.

Konnte er doch im Jahre 1833 in einem an die Redaction des „Freischütz" gerichteten Briefe *) die Mittheilung machen, daß er demnächst auf zwanzig sauber gehefteten Druckbogen seine ausgewählten Gedichte als hundertstes Volumen seiner Werke herauszugeben gedenke, allerdings nur für Subscribenten, die den Betrag schon vorher erlegen mußten, damit

*) „Freischütz". Jahrgang 1833. Nr. 3.

sich der Autor „während dieses streng hereingebrochenen Winters die Finger wärmen könne, mit denen er nunmehr seit länger als fünfundzwanzig Jahren die Dichterlaute spiele.“ Der Brief schließt mit den wehmüthigen Worten: „Ich grüße Dich herzlich, obwohl nur in Prosa; aber glaub's; mir ist's vor der Hand zu kalt zum Singen; nimm also vorlieb und behalte lieb Deinen Subscribenten suchenden Freund &c.“ Das ist ein keineswegs ehrenvolles Zeugniß für das Publikum jener Tage, denn wenn auch Bärmann durchaus kein dichterisches Genie war, so haben doch einige seiner besseren Arbeiten Verbreitung und Beliebtheit genug gefunden, um die Erwartung zu rechtfertigen, daß der Verfasser in seinem Alter vor Noth und Entbehrungen geschützt geblieben wäre.

Bärmann war der Schöpfer des sogenannten „Buurenspill's“, das heißt kleiner, einaktiger Stückchen in plattdeutschen Versen, die zwar zumeist nur eine sehr geringfügige und unbedeutende Handlung aufzuweisen hatten, deren urwüchsige Frische und sympathische Natürlichkeit indessen vortheilhaft contrastirte mit den Uebertreibungen und Verzerrungen, an denen die dramatischen Erzeugnisse jener Zeit leider so reich waren. Besondere Popularität erlangte unter diesen „Buurenspills in Rymeln“ zunächst das einaktige „Quatern“, das am 5. Januar 1823 im Steinstraßen-Theater zum ersten Mal zur Aufführung kam und sich seitdem ununterbrochen viele Jahre hindurch auf dem Repertoir erhielt. Schon zwei Monate später

folgte ihm eine weitere Novität derselben Gattung, betitelt „Windmöhl un Watermöhl", ein Opus, das sich erheblich geringeren Beifalls zu erfreuen hatte und dessen dritte Aufführung erst sieben Jahre später, am 18. März 1830, zum Benefiz für Carl Hechner erfolgte.

Unter den sonstigen Novitäten des beständig in den wunderlichsten Extremen schwankenden Theaters verdienen nur der Curiosität, nicht ihres Werthes halber, noch Einige flüchtige Erwähnung. So gab es am 26. April 1824 ein fünfaktiges vaterländisches Gemälde von Dr. Albrecht „Claus Störzebecher", welches die Missethaten und das Schicksal des berüchtigten Seeräubers in sehr ergreifenden Bildern vorführte, ohne sich indessen die Gunst des Steinstraßen-Publikums erwerben zu können. Mit dem Jahre 1826, in welchem C. Hoch die Direction übernahm, brach dann eine wahre Fluth von nichts weniger als werthvollen Localpossen herein, deren Verfasser es in ihrem eigenen wohlverstandenen Interesse zumeist vorzogen, sich hinter dem Schleier der Anonymität zu verbergen. Da gab es außer einer dreiaktigen Localposse „Die Ohnmacht" von Ferd. Treu, von ungenannten Autoren „Das Abenteuer in Eimsbüttel", „Das Abenteuer auf der Rutschbahn", und was der vielversprechenden Titel mehr waren, von denen indessen kein einziger Zugkraft genug ausübte, um die empfindliche Ebbe in der Kasse zu beseitigen. Erst die Aufnahme von Angely's Vaudeville „Das Fest der Handwerker",

dem in den Jahren 1829 und 1830 als Zugstücke noch „Die Stickerinnen" und „Die Braut aus Pommern" von demselben Verfasser folgten, schaffte einige Wandlung zum Besseren, da zahlreiche Wiederholungen vor gut besetzten Häusern möglich wurden. Namentlich „Das Fest der Handwerker" hatte einen nahezu sensationellen Erfolg, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß es zum eigentlichen Rettungsanker für das in einige Existenzgefahr gerathene Theater wurde *)

Auch eine am 28. März 1830 zum ersten Mal gegebene und häufiger wiederholte Gesangsposse „Die schwarze Frau auf Gänsewitz", eine Parodie von Boieldieu's Oper „Die weiße Frau auf Avenel" trug dazu bei, die Einnahmen zu bessern, wenngleich die Erzielung eines nennenswerthen Vortheils bei den auf der anderen Seite vorhandenen zahlreichen Mißerfolgen noch immer ausgeschlossen war. Die Direction führte seit 1828 Stiegmann, der bis dahin das Oberhaupt einer reisenden Schauspielergesellschaft, eines sogenannten „Meerschweinchens" gewesen war, und der auch für das Steinstraßen-Theater nichts weiter zu thun vermochte, als daß er mit einigem Glück der Berliner Lokalposse zu einer dominirenden Stellung in seinem Repertoir verhalf. Er starb im Jahre

*) Als Curiosum mag dabei Erwähnung finden, daß nach einer vielfach aufgestellten Behauptung, für die ich allerdings wegen des Mangels an zuverlässigen Belegen eine Verantwortung nicht zu übernehmen vermag, das Manuscript des „Fest der Handwerker," für das Stadttheater bestimmt, nur durch ein Versehen an die Direction des Steinstraßen-Theaters gelangt sei, so daß dasselbe seine Rettung aus höchst ungünstiger Lage einem Irrthum zu verdanken gehabt hätte, der nicht ganz ohne einen gewissen unangenehmen Beigeschmack ist. Der Verfasser.

1830 und das Directionsscepter ging in die Hände seiner Gattin und seines Sohnes, eines talentvollen Musikers über. Beide müssen aber wohl schon nach kurzer Thätigkeit selbst zu der Erkenntniß gekommen sein, daß ihre Kräfte für die übernommenen Verpflichtungen nicht recht ausreichend waren, denn sie legten die Directionsführung nieder und der junge Stiegmann widmete sich ausschließlich der Leitung des Orchesters, die er noch viele Jahre hindurch zur höchsten Zufriedenheit des Publikums und zum wesentlichen Nutzen des Instituts inne hatte. Zu seinem Nachfolger bestimmte die Wittwe Handje ihren eigenen Schwiegersohn, den am Stadttheater als Theatermeister engagirten Caßmann, vor dessen technischen Fähigkeiten man nach alledem, was er später auf der winzigen Bühne des Steinstraßen-Theaters in Bezug auf Ausstattungen, Maschinerien u. s. w. geleistet, allerdings eine gewisse Achtung haben muß. Mit der künstlerischen Befähigung für die Leitung einer Bühne sah es allerdings erheblich mangelhafter aus, und so war es denn sehr erklärlich und vernünftig, daß er sich von vorn herein nach Ergänzung durch eine andere geeignete Kraft umsah. Die Wahl einer solchen war ihm durch die Umstände nicht allzuschwer gemacht, denn seit zwei Jahren, das heißt, seit dem Sommer 1829 gab es in Hamburg noch eine weitere, mit dem Steinstraßen-Theater etwa gleichwerthige theatralische Unternehmung, deren rasches Emporblühen beredtes Zeugniß ablegte für die Geschicklichkeit ihrer Leitung.

Das war das Sommertheater im Tivoli-Etablissement, unter der Leitung des jungen Chéri Maurice stehend, dessen Vater seit 1827 das in Rede stehende Gartenlocal übernommen hatte. Aus winzigen Anfängen von höchst fragwürdiger Bedeutung hatten sich hier in sehr kurzer Zeit recht beachtenswerthe Darstellungen entwickelt, die, wenn auch von einem eigentlichen Kunstwerth noch nicht die Rede sein konnte, ihre vornehmlichste Bestimmung, das anspruchslose Publicum zu amusiren und zufrieden zu stellen, doch vollkommen erfüllten und dem Unternehmer einen ansehnlichen pecuniären Gewinn brachten.

Da das Steinstraßen-Theater während der Sommermonate stets geschlossen wurde, so gingen einige seiner Mitglieder immer während dieser, natürlich gagelosen Ferien, zum „Tivoli" über und dadurch wurde dem Director Caßmann wohl der Gedanke an eine Verschmelzung beider Theater nahe gelegt, die unter den obwaltenden Umständen namentlich dem Steinstraßenhäuschen wesentliche Vortheile versprach.

Daß neben dem, auf unnahbarer Höhe thronenden Stadttheater, welches sich die Pflege der Oper und des Drama's höheren Styls angelegen sein ließ, und neben seinem Antipoden, dem Theater im Hotel de Nelson oder wie es allgemein im Volksmunde hieß „Huttel de Nuttel", wo man z. B. „Maria Stuart" fünfmal an einem Nachmittage gab, ein auf bescheidener Basis ruhendes eigentliches Volkstheater noch recht gut existiren konnte, hatten die bisherigen Erfahrungen ja zur Genüge erwiesen, und es

kam nur darauf an, die geeignete Persönlichkeit zur Einrichtung und Leitung eines solchen zu finden. Die kurze Entwickelungsgeschichte des „Tivoli" aber ließ mit Recht vermuthen, daß in Chéri Maurice dieser Mann zu erblicken sei.

Das Tivoli-Etablissement, welches der ältere Maurice im Jahre 1827 übernommen hatte, war durch seine ausgezeichnet schöne Lage wohl dazu geeignet, während der Sommermonate eine bedeutende Anziehungskraft auf das erholungsbedürftige Publicum auszuüben. Die spärlichen Ueberreste, welche noch jetzt an der nämlichen Stelle — am Besenbinderhof — unter der Bezeichnung eines „Tivoli" vorhanden sind, erlauben in Folge ihrer Verstümmelung keinen Schluß mehr auf das ursprüngliche Local, das eine Zeit lang zu den Sehenswürdigkeiten Hamburgs gerechnet wurde, weil man sommerliche Vergnügungs-Etablissements von solcher Ausdehnung und so splendider Ausschmückung bis dahin in Deutschland kaum gekannt hatte. Die schöne Fernsicht, welche man von einer hochliegenden Terrasse genoß, die hübsche Abendbeleuchtung durch farbige Lampions und andere, dem ermüdeten Auge des Städters wohlthuende Arrangements genügten für die ersten beiden Jahre vollkommen, dem „Tivoli" ein zahlreiches Publicum zu erhalten und den Unterhaltungsbedürfnissen desselben gerecht zu werden.

Darüber hinaus aber hatte sich der ältere Maurice sein Ziel auch nicht gesteckt. Jeder Gedanke an ein idealeres Streben oder gar an eine Pflege der schönen Künste lag ihm, dem einfachen Geschäfts-

manne durchaus fern, und die Art und Weise, in welcher er während der ersten beiden Jahre für das Amusement der Tivoli-Gäste sorgte, spricht ihn von jedem dahingehenden Verdachte vollständig frei.

Neben der bereits vorhandenen „Rutschbahn", einem Vergnügungsmittel, für dessen Reize späteren Geschlechtern das Verständniß verloren gegangen zu sein scheint, wußte der thätige Unternehmer allerlei weitere Belustigungen für Jung und Alt zu arrangiren, die sich indessen stets innerhalb sehr bescheidener Grenzen bewegten und kaum jemals über die staunenswerthen Leistungen eines Kunstfeuerwerkers oder die Kraftstückchen eines Jongleurs, der sich auf einem kleinen unbedeckten Bühnenplateau producirte, hinausgingen.

Allmählig aber begannen diese Magnete ihre Anziehungskraft zu versagen; der Reiz der Neuheit war erschöpft und das Gedeihen des Unternehmens schien in Frage gestellt, wenn es nicht gelang, eine neue Art der Unterhaltung ausfindig zu machen. Da mag es denn wohl der junge Maurice mit seiner geheimen Neigung für die dramatische Kunst gewesen sein, der den Vater auf die richtige Bahn zu lenken wußte, und im Sommer 1829 verkündeten die Plakate des „Tivoli", daß die „gewöhnlichen Schauspieler des sogenannten Sommer-Theaters" auf der neu errichteten Bühne zum ersten Male auftreten würden.

Mit diesem „sogenannten Sommer-Theater" aber hatte es eine eigene Bewandtniß gehabt, und selbst in Hamburg dürfte es nur noch Wenigen bekannt sein,

in welcher Weise ein etwas wunderlich gearteter Kunstmäcen unter seinen Mitbürgern damals dazu beigetragen hat, den Grundstein für eines der bedeutendsten deutschen Theater zu legen.

In dem nahe bei Hamburg in reizender Umgebung gelegenen Billwärder (an der Bille) besaß nämlich der mit Glücksgütern reichlich gesegnete Haartuchfabrikant Bierbaum ein Landhaus mit prächtigem Garten, dessen Besuch er Touristen und Nachbarn mit größter Liebenswürdigkeit gestattete. Da ihm aber offenbar das Vergnügen der umwohnenden Landleute ganz besonders am Herzen lag, so ließ er es mit dieser Erlaubniß noch nicht genug sein, sondern erbaute oder vielmehr pflanzte an geeigneter Stelle eine von Bäumen und Büschen gebildete natürliche Bühne, die sich zur Aufführung kleiner Stückchen ganz wohl eignete. Des Weiteren beauftragte er den Komiker Vorsmann, einen bekannten Schauspieler, denselben, der eine Zeit lang die Direction des Steinstraßen-Theaters geführt hatte, mit der Bildung einer kleinen Truppe, welche gegen ein entsprechendes, d. h. sehr geringfügiges Honorar zu Nutz und Frommen der in corpore eingeladenen gesammten Nachbarschaft agiren sollte, und die Munificenz des seltenen Mäcenas ging sogar so weit, daß er den erschienenen Zuschauern jedesmal ein Fäßchen guten Hamburger Bieres gratis verzapfte, ein Umstand, der dem uneigennützigen Unternehmer vielleicht ein größeres Publicum zuführte, als die immerhin doch wohl etwas fragwürdigen Leistungen seiner Künstler. Dafür, daß auch die Armen

Hamburgs nicht ganz leer ausgingen, sorgte eine für die Aufnahme etwa freiwillig gezahlten Eintrittsgeldes bestimmte Sammelbüchse, und die Notizen, welche ich in Hamburgischen Blättern jener Zeit über die von Herrn Bierbaum aus dieser Büchse an die Armen abgeführten Beträge finde, lassen auf einen recht ansehnlichen Besuch seines improvisirten Sommertheaters schließen.

Diese Gesellschaft nun, unter der Direction des Komikers Vorsmann stehend, siedelte im Sommer 1829 nach dem „Tivoli“ über und gab dem eben vierundzwanzigjährig gewordenen jüngeren Maurice die erste Gelegenheit, seine Begeisterung für die Kunst praktisch zu bethätigen und sein reiches Organisationstalent mehr und mehr zu entfalten.

In den Annalen der Kunstgeschichte freilich haben die Vorstellungen aus jener Zeit keinen Platz gefunden und außer Vorsmann, der sich als Localkomiker später eine sehr bedeutende und nicht unberechtigte Beliebtheit gewann, und der Madame Behnke, seiner nachmaligen zweiten Frau, sind die Mitglieder jener Gesellschaft sammt und sonders gar bald der Vergessenheit anheimgefallen. Ihr Repertoir bestand vornehmlich aus Vaudevilles und Liederpossen, von denen namentlich diejenigen Angely’s und Holtey’s mit großem Beifall aufgenommen wurden.

Jedenfalls war der beabsichtigte „große Wurf“ mit der Errichtung der Bühne so ziemlich gelungen, der Garten des „Tivoli“ füllte sich wieder mit einem vergnügungslustigen Publicum, das nicht müde wurde,

zu lachen und Beifall zu spenden, und bald kam es sogar dahin, daß die „Rutschbahn“ und das „Stangenklettern“ vor den höheren aesthetischen Genüssen ganz in den Hintergrund traten. Aus dem schüchternen Versuch wurde eine feststehende Einrichtung und im folgenden Jahre, am 2. Mai 1830, wurden die Vorstellungen von einem erheblich verstärkten und verbesserten Personal, dessen erstes Mitglied jetzt Carl Hechner war, mit einem von dem Letzteren gesprochenen Prolog und mit „List und Phlegma“ wieder aufgenommen. Die Existenz des „Tivoli“ war gesichert, denn es hatten sich zahlreiche Abonnenten für die ganze Saison gefunden und die stetig wachsende Beliebtheit des Etablissements eröffnete die günstigsten Aussichten für die Zukunft.

Aber ein bescheidenes und leicht befriedigtes Publicum war es auch, mit welchem man damals noch zu rechnen hatte und der mitunter höchst ergötzliche Verlauf der Vorstellungen, die nach dem Muster der Alten nur bei der unentgeltlich gespendeten Beleuchtung durch das Gestirn des Tages stattfanden, gab häufig genug die handgreiflichsten Proben von der Geduld und der Genügsamkeit der Zuschauer.

So war eine feindselige Windrichtung vollkommen genügend, die Ausbreitung der Schallwellen über den, nur von Gottes blauem oder grauem Himmel bedeckten Zuschauerraum zu verhindern und die Darsteller trotz alles Aufgebots ihrer Lungenkraft absolut unverständlich zu machen. Aber die Heiterkeit der Zuhörenden wurde dadurch in der Regel ebensowenig

beeinträchtigt wie durch andere Unbilden der Witterung, gegen die man keinen anderen Schutz besaß, als die mitgebrachten Tücher und Regenschirme. So lange es nur tröpfelte, begnügte man sich damit, die letzteren aufzuspannen; wurde der Regen stärker, erkletterte man die Tische, um nicht in dem aufgeweichten Erdreich zu versinken; wenn aber der Himmel gar alle seine Schleusen zu einem heftigen Platzregen öffnete, so löste sich Alles in wilder, unregelmäßiger Flucht und unbarmherzig rollte mitten in der schönsten Scene, zum Aerger der muthig ausharrenden Enthusiasten, der Vorhang nieder, um sich erst beim Eintritt besseren Wetters wieder zu heben.

Wer die Hamburgischen Witterungsverhältnisse kennt, wird begreifen, daß solche unvorhergesehene Unterbrechungen keineswegs zu den Seltenheiten gehörten; aber das Publicum nahm dieselben schließlich ebenso vergnügt hin wie die Darsteller und folgte der wieder aufgenommenen Aufführung mit demselben Interesse, welches es dem Beginn gewidmet hatte.

Wenn nun auch trotz des Mangels jeder zuverlässigen Kritik aus jener Zeit nicht daran zu zweifeln ist, daß die schauspielerischen Leistungen der kleinen Gesellschaft sich über das Niveau des Mittelmäßigen kaum in irgend einer Hinsicht erhoben, so ist es doch vollkommen außer Frage gestellt, daß der bedeutende Erfolg, welchen das winzige Sommertheater in so kurzer Zeit errang, lediglich der Durchführung jener Grundsätze zuzuschreiben war, nach denen Ch. Maurice die Gesellschaft organisirt hatte und leitete.

Seine Fähigkeit, Jeden an den richtigen Platz zu stellen, brachte selbst das schwächste künstlerische Können zur Geltung und verhinderte von vornherein jeden absoluten Mißerfolg; und wenn er auch damals noch seinem Freunde, dem talentvollen Carl Hechner, schon wegen der Schwierigkeiten, welche ihm die Beherrschung der deutschen Sprache bereitete und wegen des Mangels an praktischer Erfahrung einen wesentlichen Theil der Regie überlassen mußte, so behielt er sich doch schon damals, wie er es auch in aller Zukunft gethan hat, jene selbstständige Oberleitung vor, die für die stricte Durchführung seiner Grundsätze unerläßlich war, und die ihm seinem Personal gegenüber stets die gerade für einen Bühnenleiter unendlich wichtige Autorität sicherte, deren Erwerbung nur möglich ist, wenn jeder Künstler zur Anerkennung der überlegenen Einsicht genöthigt ist.

Der energische und sowohl bei dem Publicum wie bei den Schauspielern hoch beliebte junge Director schien somit eine durchaus geeignete Persönlichkeit für die Reorganisation und Weiterführung des Steinstraßen-Theaters zu sein, und auf Veranlassung Caßmann's bot ihm die Wittwe Handje die Mitdirection der Bühne an, welche eine Vereinigung beider Theater zur Folge haben sollte.

Da einerseits die Vortheile auf beiden Seiten einleuchtende zu sein schienen und da der zu erwartende größere Wirkungskreis die Unternehmungslust des jungen schaffenskräftigen Mannes reizen mochte, so trug Maurice kein Bedenken, das Angebot anzu-

nehmen, und am 1. October 1831 wurde das Theater in der Steinstraße unter der gemeinschaftlichen Direction von Chéri Maurice und Caßmann eröffnet. Das Programm der ersten Vorstellung war folgendes: „Prolog.“ — „Nehmt ein Exempel dran.“ Lustspiel in 1 Act von Dr. Töpfer. — Darauf, zum ersten Mal: „Das Schloß meines Oheims“, Vaudeville in 1 Aufzuge. — Zum Beschluß: „Frontin als Junggeselle und Ehemann“, Vaudeville in 1 Aufzuge nach Scribe. — Im ersten Stück: Dem. Cludius — die Frau als Debut. — Am 2. October gab man: „Die beiden Philibert“, Lustspiel in 3 Acten von Lebrun und „Rataplan, der kleine Trommler“, Vaudeville in 1 Aufzug.

Die Reorganisation des Steinstraßen-Theaters. — Seine vorzüglichsten Mitglieder. — Lokalpossen und Parodien. — Ausstattungsstücke. — Napoleons Anfang, Glück und Ende. — Wachsende Beliebtheit des Theaters. — Die neue Bezeichnung als „Zweites Theater". — Der Comödiendichter David. — Die charakteristischen Eigenschaften seiner Arbeiten. — Sein Tod. Das Aufblühen der Bühne. — Vornehme Besucher. — Concurrenz mit dem Stadttheater. — Das Personal des „Zweiten Theaters."

Ein Grundsatz, dem Maurice nur sehr selten und nur da untreu geworden ist, wo ihn äußere Umstände mit unwiderstehlicher Gewalt dazu drängten, war es, dem Repertoir seiner Bühne stets gewisse feststehende Grenzen zu ziehen, deren Innehaltung eine Zersplitterung der künstlerischen Kräfte der einzelnen Mitglieder verhinderte und die Heranbildung eines guten Ensemble ermöglichte. Darum verbannte er gleich bei seinem Eintritt in die Direction des Steinstraßen-Theaters das bis dahin mit großer Vorliebe kultivirte Schauerdrama und wendete seine besondere Sorgfalt und Pflege jenem Genre zu, das für ein Volkstheater das zunächst und zumeist berechtigte ist, nämlich der Pflege des Lustspiels, des Vaudeville und der Posse.

Auch der Umstand, daß die Kräfte des vorhandenen Personals vornehmlich auf das Gebiet der komischen Muse verwiesen, mag für diese so nahe liegende und doch bis dahin von jedem Director unterlassene Maßregel von bestimmendem Einfluß gewesen sein.

In den Schauspielern Hechner, Meyer, Landt und Reinhardt besaß das kleine Theater bereits Darsteller von nicht zu unterschätzender Begabung für komische Partieen, die sich unfehlbar in der vortheilhaftesten Weise weiter entwickeln mußten, wenn es gelang, sie ausschließlich in Rollen zu beschäftigen, die ihren Fähigkeiten angemessen waren. Während Hechner, den seine ausnehmend stattliche, männlich schöne Erscheinung in einer, namentlich dem weiblichen Theile des Publikums gegenüber sehr wirksamen Weise unterstützte, in der damals sehr beliebten Darstellung spleeniger Engländer eine seltene Virtuosität erlangt hatte, die das Publikum selbst über das Stereotype in diesen Darstellungen hinweg sehen ließ, erwarben sich Meyer und Landt in Folge ihres trockenen Humors in niedrig komischen Rollen stets die jubelnde Zustimmung ihrer lachlustigen Zuhörerschaft, und Reinhardt, der seine schauspielerische Laufbahn kurze Zeit vorher auf den Brettern eines mehr als obscuren Kunsttempels in St. Pauli begonnen hatte, bewährte sich in komischen Charakterrollen, wie auch namentlich als Intriguant in durchaus zufriedenstellender Weise.

Auch das weibliche Personal, in erster Linie bestehend aus den Frauen Behncke, Hechner, Landt und Mademoiselle Cludius, wies beachtenswerthe Talente auf und es galt somit nur, unter der kleinen Gesellschaft jenen Geist der Zusammengehörigkeit mit dem Institut und der bereitwilligen vollständigen Hingabe an dasselbe zu beleben, wie er für das Gedeihen eines jeden, selbst des kleinsten Theaters unerläßlich

ist. Die Erweckung und Erhaltung dieses Geistes ist eines der besonderen Geheimnisse, die Maurice bei seiner Directionsführung von jeher zur Verfügung standen, und so hatte denn das Publikum des Steinstraßen-Theaters schon in den ersten Jahren der neuen Bühnenleitung die Freude, sich stets einer nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten richtig verwendeten und mit Lust und Liebe agirenden Schauspielerschaar gegenüber zu sehen.

Auch das Repertoir ließ trotz der enger gezogenen Schranken an Abwechselung und Reichhaltigkeit durchaus nichts zu wünschen, wenn auch ungeachtet aller Bemühungen der Direction Jahre vergehen mußten, ehe eine Novität von nachhaltiger Wirkung zur Aufführung gelangen konnte.

In den ersten beiden Jahren beherrschten wieder zahlreiche Lokalpossen von meist ungenannten Autoren den Theaterzettel und eine kleine Blumenlese aus ihren Titeln wird ausreichend sein, um einen vollständig zutreffenden Rückschluß auf den Werth dieser Erzeugnisse zu ermöglichen. Da gab es neben manchem Anderen: „Der Wandsbeker Markt“ — „Der neue Wandsbeker Markt“ — „Die Späße auf dem Wandsbeker Markt“ — „Herr Schnüffelmeyer in Hamburg oder: Geniren Sie sich nicht“ — „Die Hamburger in Wien“ — „Die Wunder von St. Georg“ — „Tivoli-Bekanntschaften“ — „Der Neuling im Tivoli“ u. s. w. Dazwischen erlebten „Das Fest der Handwerker“ — „Die Stickerinnen“ — „Paris in Pommern“ — und

Bärmann's „Quatern" zahlreiche Wiederholungen, da die Darstellung dieser schon so oft gegebenen Stückchen nachgerade eine mustergültige geworden war. Auch eine von A. Lewald verfaßte und vom Kapellmeister Stiegmann in Musik gesetzte Travestie der Oper „Die Stumme von Portici" konnte öfter gegeben werden, da die Neigung für Parodien und Travestien gerade bei dem Publikum jener Zeit eine recht bedeutende war.

Das erste eigentliche Zugstück aber gewann das Theater mit der am 23. Januar 1833 zum ersten Mal aufgeführten Zauberparodie „Der arme Teufel", oder: Des Pastetenbäckers Robert Leben, Thaten und Höllenfahrt" von dem Komiker A. Meyer, welcher auch die Titelrolle zu lebhaftestem Gefallen des Publikums spielte. Schon am 13. April konnte dieses Stück zum Besten der Armen zum fünfzigsten Male wiederholt werden, nachdem am 27. Februar die dreiundzwanzigste Aufführung zum Benefiz des Verfassers stattgefunden hatte. Die Ausstattung an Maschinerien, Costümen und Decorationen war eine den Umständen nach außerordentlich glänzende, und wir finden auf den Zetteln zu wiederholten Malen Bemerkungen wie: Neue Veränderungen in der Wolfsschlucht. Schlußdecoration neu: Ansicht des Jungfernstiegs u. s. w.

Nach den Vorstellungen, welche die räumliche Ausdehnung der Bühne erweckt, muß uns die Kunde von der großen Ausstattung und den complicirten Maschinerien allerdings etwas befremdlich und wun-

derbar erscheinen, aber es war das noch nicht einmal das größte Kunststück, welches die Direction auf ihrem Kartenblättchen von einem Theater zu Wege brachte, und der Curiosität halber will ich an dieser Stelle noch ein Beispiel aus allerdings etwas späterer Zeit anführen, das sowohl die Findigkeit der Bühnenleitung wie die Anspruchslosigkeit des Publikums in ein besonders helles Licht setzt.

Der schon vorhin erwähnte Dr. Bärmann hatte Alexander Dumas' „Der Mann des Ruhmes" in das Deutsche übertragen und unter dem mehr sensationellen als geschmackvollen Titel „Napoleon's Anfang, Glück und Ende" dem Steinstraßentheater zur Aufführung eingereicht. Ein großartiges Kassenstück in dem Opus erkennend, sorgte Maurice sofort für eine entsprechende „glänzende" Ausstattung und das Stück ging in der That mehr als zwanzigmal vor dicht besetztem Hause in Scene. Dabei that es der grandiosen Wirkung einzelner auf geschickte Massenentfaltung zugeschnittener Scenen, wie des Abschieds Napoleons von seinen Truppen in Fontainebleau oder der Vernichtung der französischen Armee bei dem entsetzlichen Uebergang über die Beresina durchaus keinen Abbruch, daß die Armee nur aus sechs oder sieben in schräger Richtung auf der Bühne aufgestellten Statisten bestand, von denen der Erste und der Letzte schon wieder halb in den betreffenden Seiten-Coulissen verschwanden. Die unwiderstehliche Komik, welche nach unsern heutigen Begriffen in einer solchen Aufführung liegen mußte, kam keinem

Einzigen unter den Zuschauern zum Bewußtsein und dank der vortrefflichen Darstellung, namentlich der Titelrolle durch den Schauspieler Reinhardt, der in Spiel und Maske vorzüglich war, zählte „Napoleon's Anfang, Glück und Ende" zu den erfolgreichsten Novitäten des Steinstraßentheaters.

Schon im Jahre 1833 war dasselbe denn auch nicht mehr ausschließlich ein Sammelplatz für Kunstliebhaber aus der untersten Schichte der Bevölkerung. Es fand vielmehr gar mancher besser Situirte, der noch vor Kurzem das Steinstraßenhäuschen kaum dem Namen nach gekannt hatte, den Weg durch den langen, schmutzigen Hof und bei den Wiederholungen des „armen Teufels" trägt der Theaterzettel oft genug mit einem gewissen Selbstbewußtsein die Bemerkung: „Sämmtliche Seitenlogen sind besetzt," oder „Der ganze Rang ist besetzt", welche Mittheilung dann gewöhnlich auch eine stärkere Anfüllung des Parterre zur Folge hatte, weil den ständigen Besuchern des Letzteren die Musterung der „feinen" Gesellschaften, welche sich die Logen vorher bestellten, ebensoviel Vergnügen bereitete, als die Vorstellung selbst.

Zwischen dem Theater in der Steinstraße und dem im Tivoli war ein Unterschied jetzt nicht mehr zu machen, da eben mit dem Beginn des Sommers das Personal einfach den Schauplatz der Aufführungen wechselte, ohne daß die Letzteren in irgend einer Hinsicht einen anderen Charakter angenommen hätten.

Im Frühling 1834 gab es außer mehreren Wiederholungen des „Robert" und verschiedenen nicht

erwähnenswerthen Lokalpossen auch ein in den folgenden Jahren noch zuweilen wiederholtes Stück „Stadtminschen un Buurenlüd“, halb hochdeutsch von Kotzebue und halb plattdeutsch von Bärmann, eine sehr merkwürdige Arbeit, die weder dem einen noch dem anderen Autor besondere Ehre machte, da das Kotzebue'sche Original, das Lustspiel „Die Verwandtschaften“ unter der Bärmann'schen Bearbeitung keineswegs gewonnen hatte. Auch gastirte um diese Zeit ein kleiner Zweig einer im Stadttheater auftretenden englischen Schauspieler-Gesellschaft unter der Direction eines Herrn Burton. Besonderes Aufsehen erregte dabei der zwölfjährige Sohn des Letztgenannten, ein „Wunderkind“, dem man allerlei für Erwachsene geschriebene Rollen einstudirt hatte und von dem ein derzeitiger Berichterstatter mit allerdings etwas weitgehender Begeisterung sagte: daß er „schon ein ganz eminenter Künstler sei, der die verschiedenartigsten Charaktere meisterhaft, naturgetreu und mit den lebhaftesten Farben vorzuführen verstehe.“ Drei Jahre später, als der Wunderknabe sein Gastspiel wiederholte, urtheilte das unterdessen verständnißreicher gewordene Publikum wesentlich kühler und es gab weder begeisterten Beifall noch überschwängliche Recensionen.

Als am 18. Oktober 1834 die Saison des Theaters in der Steinstraße wieder eröffnet wurde, prangte auf den Zetteln zum ersten Mal die Ueberschrift „Zweites Theater“, welche Bezeichnung die Bühne von jetzt an auf besondere Erlaubniß des Senates

führen durfte. Diese Saison sollte denn auch für Maurice insofern von besonderer Bedeutung werden, als er in dem hamburgischen Possendichter David einen Dramatiker gewann, der ihm in Wahrheit glänzende Erfolge verschaffte.

Schon 1830 hatte man ein Erstlingswerk David's „Buurdeerns Trü", Possenspeel in plattdütsche Rymels un een Uptog, im Steinstraßentheater aufgeführt, ohne daß indessen ein nennenswerther Erfolg zu verzeichnen gewesen wäre; jetzt aber, am 16. Februar 1835, wurde mit der Parodie „Gustav, oder: Der Maskenball", ein ausgezeichneter Treffer gemacht. — Es ist für den Beurtheiler von heute schwer, festzustellen, worin die charakteristische Eigenart und die bedeutende Anziehungskraft der David'schen Possen gelegen. Nicht nur in diesen, dramatisch selbstverständlich absolut werthlosen Parodieen, sondern auch in seinen späteren, rasch aufeinander folgenden Vaudeville's, die zumeist aus dem Französischen übertragen sind, vermißt man allerdings jede schöpferische Originalität in der Erfindung und im scenischen Aufbau, wie denn auch meines Wissens überhaupt keine Arbeit David's existirt, die von A bis Z als sein ausschließliches geistiges Eigenthum bezeichnet werden könnte. Seine Muse — wenn man für das liebenswürdige humoristische Talent David's überhaupt diese hochklingende Umschreibung gebrauchen darf — konnte nur in der Anlehnung an fremde Schöpfungen zu frischem und fröhlichem Schaffen gelangen; aber was sie alsdann darbot, war dem Geist der Zeit und dem herr-

schenden Geschmack mit so viel Witz und Geschicklichkeit angepaßt, daß selbst ein kritisch gebildetes Publikum wohl die Unterscheidungslinie zwischen dem Verdienst des einen und des anderen Autors darüber aus dem Auge verlieren mochte. David's Humor war ein urgesunder und kerniger; und wenn ihm auch in seiner oft hart an die Grenzen des aesthetisch Zulässigen streifenden Derbheit die feine Politur französischen Esprits mangelte, so hielt er sich doch andererseits durchaus frei von jener künstlichen, mühsam gesuchten Geistreichelei, die eine unmittelbare und durchschlagende Wirkung gar nicht aufkommen läßt. David war im recht eigentlichen Sinne des Worts der „Kummedienmaker" des Volkes und seine trotz ihrer Harmlosigkeit zumeist recht treffenden lokalen Anspielungen verfehlten in seinen Stücken darum ihre zündende Wirkung ebensowenig, wie die humorvolle Art und Weise, in welcher er gewisse hamburgische Sitten und Gebräuche auf die Bühne zu bringen wußte.

Rasch zu ungewöhnlicher Beliebtheit beim Publikum gelangt, wie sie in Hamburg noch keinem Autor zu Theil geworden war, schien David alle Anwartschaft auf eine, wenn nicht glänzende, so doch an Erfolgen und Genüssen reiche Zukunft zu besitzen, um so mehr, als bei seiner Jugend eine weitere Entfaltung seines Talentes fast mit Sicherheit zu erwarten war, — da wurden eines Tages, nur wenige Jahre nach seinen ersten ausgezeichneten Erfolgen, seine Freunde durch die Trauerkunde überrascht, daß David durch

eigene Hand geendet habe, und in der That hatte sich der Verfasser der noch heute in Hamburg nicht ungern gesehenen „Nacht auf Wache“ mitten in seiner stetig aufwärts strebenden Laufbahn eine Kugel in's Herz geschossen.

Vielleicht hatte das Gerücht nicht Unrecht, welches behaupten wollte, daß ihm eine unheilbare Krankheit oder eine unglückliche Liebe die Tod bringende Waffe in die Hand gedrückt habe; vielleicht aber, und das dünkt mich fast das Wahrscheinlichere, hat die entschieden zu weit gehende Gehässigkeit, mit welcher gewisse Journalisten und Literaten, die das in ihrer Mitte sich entfaltende Talent mit neidischen, mißgünstigen Augen betrachteten, in ihren Organen den jungen Autor behandelten, viel dazu beigetragen, den verzweifelten Entschluß in ihm zu reifen. Es ist eine bedauerliche Erscheinung, die sich im Lauf der Jahre noch manches Mal wiederholt hat, daß junge Talente in Hamburg nicht Wurzel fassen konnten, weil die aus den niedrigsten Motiven entspringende Feindseligkeit ihrer unbedeutenden, aber leider einflußreichen Collegen jeden Erfolg zu vereiteln suchte. Wenn ein Kritiker bald nach David's Tode, als man anfing, den liebenswürdigen Autor zu vermissen, die wehmüthigen Worte niederschrieb: „Wer weiß, wie wenig es bedurft hätte, ihn seiner Muse, seinen Freunden, dem lachlustigen Publicum zu erhalten! Vielleicht nur eines Sonnenstrahls der Anerkennung, des Verstandenseins, eines Thautropfens der Liebe, eines Wortes der Ermunterung mehr, als ihm geworden!“ — so ist

das ein Ausruf, der mit gutem Recht noch auf manchen Anderen angewendet werden könnte, als auf David, den immerhin zu früh vergessenen Hamburgischen Localpoeten!

Das erste Werk, mit welchem David einen großen Erfolg für das „Zweite Theater" errang, war „Gustav" oder „der Maskenball", Parodie in drei Abtheilungen mit Gesang, Masken, militärischen Evolutionen, Ballet, gelindem Spectakel u. s. w. Erste Abtheilung: Wahl, Liebesqual und Feuerscandal. Zweite Abtheilung: das Rendez-vous im Mondschein. Dritte Abtheilung: Der Maskenball. Das Stück, namentlich die dritte Abtheilung mit dem „glänzenden" Maskenzuge, der zumeist von Maurice und David persönlich geführt, wurde bei der ersten Aufführung mit stürmischem Jubel aufgenommen und erlebte zahlreiche Wiederholungen. Um Vieles berechtigter aber war der Beifall, welcher dem am 31. December 1835 zum ersten Mal aufgeführten Vaudeville „Eine Nacht auf Wache" gespendet wurde. Auch dieses Stückchen hatte David seinem wesentlichen Inhalte nach aus dem Französischen übertragen, aber die Localisirung war ihm so vortrefflich gelungen, daß es begreiflich erscheint, wenn das Publicum die Arbeit ganz als Original auffaßte.

Ohne dem Genre, welches „Die Nacht auf Wache" repräsentirt, irgendwie das Wort reden zu wollen und ohne die unlängst von der Direction des Hamburger Stadttheaters unternommenen Versuche, es zu neuem Bühnenleben zu erwecken, gut zu heißen,

kann ich doch nicht umhin, sowohl diesem Vaudeville als auch David's späteren ähnlichen Schöpfungen, dem sogenannten Nummernstück und „Heute!" das Zugeständniß zu machen, daß sie den meisten Berliner Localpossen bei Weitem vorzuziehen sind und daß sich sehr wohl darüber streiten ließe, ob gewisse Modeschöpfungen der Gegenwart, die vor „begeisterter" Zuhörerschaft Hunderte von Wiederholungen erleben, an aesthetischem Werthe wirklich einen höheren Rang einnehmen.

Die Arbeiten David's folgten sich jetzt in sehr kurzen Zwischenräumen. Am 14. Januar 1837 wurde zum ersten Mal aufgeführt: „Heute!! — Zur Erinnerung für meine Freunde und Gönner!"; am 4. März 1837: „Die Jüdin", Parodie in 2 Abtheilungen mit Gesang und Tanz; am 13. Novbr. 1837: „Der Kostgänger", Posse in einem Aufzuge; am 17. December 1837: „Verschwiegenheit", Lustspiel in einem Aufzuge nach Scribe; am 20. December: „Hugo Notten oder Was Bartholomäus macht", Parodie in drei Abtheilungen, Musik von Stiegmann; am 4. November 1838: „Nr. 23, oder 9, 12, 47", Vaudeville-Posse nach dem Französischen und am 1. Februar 1839 endlich: „Lotte oder Die Tugend siegt", Posse in einem Aufzuge.

Man sieht, daß die Productivität des jungen Schriftstellers eine sehr bedeutende war, und es ist leicht begreiflich, daß sich unter den eben angeführten Arbeiten manche befand, die es schon damals zu keinem nennenswerthen Erfolg bringen konnte. Nichtsdesto=

weniger war David bis in den Anfang der Vierziger Jahre der eigentliche Beherrscher des Repertoirs, und mit alleiniger Ausnahme des musikalischen Quodlibets „Fröhlich" von Dr. A. E. Wollheim und L. Schneider, das in der Zeit vom 18. October 1837 bis zum 16. April des nächsten Jahres siebzig Mal zur Aufführung kam, vermochte kein anderes Stück an Beliebtheit mit den seinigen zu rivalisiren.

Aber auch die schauspielerische Leistungsfähigkeit der Bühne hatte sich durch die Heranziehung neuer, vielversprechender Kräfte und durch eine geschickte Ausbildung der älteren um ein Bedeutendes erhöht. In dem Komiker Gädemann (oder Gödemann, wie er gewöhnlich auf den Zetteln genannt wird), welcher dem Personal seit dem Jahre 1834 angehörte, war ein Mitglied von hervorragender Bedeutung gewonnen worden, das in der Gunst des Publicums sehr rasch festen Fuß gefaßt hatte. In der Darstellung komisch jüdischer Rollen namentlich leistete Gädemann höchst Ergötzliches und sein Heymann Levy in „Paris in Pommern" wurde als eine Meisterschöpfung angesehen, mit welcher er auch bei seinen auswärtigen Gastspielen — sogar am Berliner Hoftheater — lebhaften Beifall erwarb. Eine sehr wohlklingende hohe Tenorstimme und ein gutgeschulter Gesangsvortrag erhöhten zudem seine Verwendbarkeit, so daß sich Gädemann voraussichtlich ebenso wie Meyer und Landt noch viele Jahre später auch auf den vornehmeren Brettern des Thalia-Theaters würde behauptet haben, wenn nicht eine leichtfertige Lebens-

weise und eine unglückselige Neigung seine künstlerischen Fähigkeiten und die Kraft seines Körpers vor der Zeit zerstört hätten. Trotz aller Bemühungen seiner Freunde sank der so reich begabte und lange Zeit hindurch hoch beliebte Komiker später von Stufe zu Stufe, bis er endlich nicht einmal mehr auf den elenden „Volksbühnen“ der Vorstadt St. Pauli auftreten konnte und, ohne Obdach und Lebensunterhalt, nur von der Mildthätigkeit wohlwollender Freunde aus besseren Tagen existirend, unter den traurigsten Umständen seinem Ende entgegenging.

Neben diesen komischen Talenten wirkten Schauspieler wie Kläger, Rottmeyer, L'Arronge und Andere, während aus dem Damenpersonal namentlich die Soubrette Dem. Fabricius sowohl durch die Anmuth ihrer Erscheinung, wie durch die Grazie und Liebenswürdigkeit ihres Spiels bald zum erklärten Liebling des Publicums wurde. Daneben wußte Maurice manchen Künstler von Ruf und Bedeutung aus anderen Städten zu Gastspielen heranzuziehen, und der Name, den sich das Steinstraßentheater erworben, war bereits ein so günstiger, daß dieselben jederzeit mit großer Lust und Bereitwilligkeit dieser Einladung Folge leisteten.

Daß auch für einige Aufbesserungen in der äußeren Einrichtung beider Theater und für etwas größere Bequemlichkeit des Publikums Sorge getragen war, verfehlte gleichfalls seine vortheilhafte Wirkung nicht, und obwohl der Unzuträglichkeiten in Bezug auf diese beiden Punkte immer noch genug vorhanden waren,

verschmähten es doch Personen von wirklicher Vornehmheit jetzt nicht mehr, sich denselben auszusetzen, um sich dadurch den Genuß eines ungetrübt heiteren Abends zu verschaffen. Im Steinstraßentheater war im Jahre 1836 noch ein zweiter Rang erbaut und eine theilweise Neudecoration des Zuschauerraumes vorgenommen worden; aber der lebensgefährliche Zugang über den abscheulichen Hof blieb unverändert derselbe, und es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wenn man erfährt, daß ein Mitglied der Hamburgischen Geldaristokratie, welches sehr häufig den ganzen ersten Rang für sich und seine von ihm geladenen Freunde in Anspruch nahm, jedesmal auf seine Kosten den ganzen Hof von Anfang bis zu Ende mit Brettern belegen ließ, um namentlich den Damen die an ihre zarten Füßchen gestellte Zumuthung zu ersparen.

Das „Tivoli"-Etablissement hatte während des Sommers 1837 sogar zu wiederholten Malen die Ehre, Personen von reinem fürstlichen Geblüt unter seine Besucher zu zählen. Zunächst war es der Kronprinz von Schweden, der in Begleitung des Gesandten von Wrangel der ersten Aufführung der „Preciosa" anwohnte und sich dabei sehr lobend über die Darstellung aussprach; dann folgte der Kronprinz von Baiern, der König von Württemberg und der Großfürst Michael von Rußland, die sämmtlich einen sehr freundlichen Eindruck von den Leistungen des kleinen Theaters empfingen.

Es war dem entsprechend nur ganz natürlich, wenn das rasche und stetige Aufblühen des „Zweiten

Theaters" nach und nach eine immer fühlbarer werdende Wirkung auf den Besuch des Stadttheaters ausübte, und wenn die Direction des Letzteren immer mehr zu der Erkenntniß kam, daß der Nebenbuhler, den man anfänglich der Beachtung kaum werth gehalten hatte, sich in bedrohlich werdender Weise zu entfalten beginne. Das erste officielle Zugeständniß dieser Art, welches das Stadttheater der Bedeutung seines Rivalen machte, bestand in dem Engagement der Demoiselle Spahn, welche bis zum Winter 1837 dem „Zweiten Theater" angehört hatte und von dort aus direct an das Stadttheater überging. Wie große Bedeutung dieses an sich herzlich unwichtige Ereigniß damals nicht nur für die Theaterkreise selbst, sondern auch für einen gewissen Theil des Publikums hatte, beweist der Umstand, daß in Hamburgischen Blättern verschiedene „Eingesandt" für und gegen die Zweckmäßigkeit und Angemessenheit dieses Engagements erschienen. Jedenfalls war die erste Anerkennung einer empfindlich werdenden Concurrenz des „Zweiten Theaters" damit gegeben und von diesem Augenblick an hat denn auch zwischen beiden Instituten sehr lange Zeit hindurch ein steter Wettkampf stattgefunden, dem zwar manche für das Publikum ersprießliche Wirkung nicht ganz abzusprechen gewesen ist, der aber die Directoren und die interessirten Anhänger des Stadttheaters leider nur zu oft zu kleinlichen Gehässigkeiten und Intriguen bedauerlichster Art verführt hat, wie wir sie im weiteren Verlauf unserer Darstellung noch manchmal werden constatiren müssen.

Die bei dem Mangel an productiven schriftstellerischen Talenten wahrhaft staunenswerthe Fülle von Novitäten und die sorgfältige und gewissenhafte Art, mit welcher die Einstudirung jeder einzelnen derselben vorgenommen wurde, war das wesentlichste Mittel, dem Theater die einmal gewonnenen Freunde zu erhalten und keine Erschlaffung in der Theilnahme des Publikums eintreten zu lassen.

Erwähnenswerth, freilich aus sehr verschiedenen Ursachen, sind aus den Jahren 1836 bis 1840 folgende Stücke: „Hamburgs Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“, oder: „Die Reise durch drei Jahrhunderte“, phantastisch-komisches Zeitgemälde mit Gesang und Tanz in drei Abtheilungen von J. Christel; „De Losung“, Burenspill mit Leedern in 1 Uptog von C. Hechner; „De drütte Frydag“, Burenspill von Magister Bärmann; „Der Freizettel, oder: Die Bestellung nach dem Adolphsplatze,“ Lokalscherz von M. J.; „Wohlgemuth“, musikalischer Scherz von L. Schneider, für die hiesigen Lokalitäten bearbeitet und mit Einlagen versehen von Dr. Wollheim; „Die Bekanntschaft auf dem Jungfernstieg, die Entführung auf dem Süllberg und die Verlobung im Colosseum“, Posse mit Gesang in 3 Abtheilungen von F. Hopp, und eine Parodie der Oper „Guido und Ginevra“, betitelt: „Quitten in Genever, oder: Die Grippe in Wandsbek“ von A. G. Fallmer.

Außer diesen und anderen Stücken von specifisch lokaler Färbung und lokalem Interesse, erschienen auf

der Bühne des „Zweiten Theaters“ mit alleiniger Ausnahme aller Schauspiele und Tragödien höheren Styls fast sämmtliche bemerkenswerthe Novitäten, die in jener Zeit entstanden, und zu wiederholten Malen trat schon jetzt der Fall ein, daß ein sich besonders zugkräftig erweisendes Stück, natürlich in verschiedener Bearbeitung, gleichzeitig im Stadttheater und im Zweiten Theater zur Aufführung kam. Den Anfang machte, soweit ich es verfolgen kann, das aus dem Französischen übertragene „Der Vater der Debutantin“, das im Stadttheater in einer Bearbeitung von B. A. Hermann, im Zweiten Theater in einer Bearbeitung von Börner gegeben wurde und hier wie dort, trotz des wesentlichen Unterschieds in dem Werthe der Uebertragung — diejenige Hermann's war die bei Weitem bessere — volle Häuser machte.

Nebenbei verleugnete indessen das Theater seinen eigentlichen Charakter als „Volksbühne“ durchaus nicht und gelegentliche Gastspiele von Seiltänzern, wie der Signora Romanini, die „auf dem Kupferdraht Bewunderungswürdiges leistete“, von Schweizer Natur-Sängerinnen und dergleichen Specialitäten, wurden mit demselben Beifall vom Publikum aufgenommen, wie die hervorragendsten Leistungen schauspielerisch bedeutender Mitglieder oder Gäste. Auch fehlte es nicht an einzelnen kleinen Absonderlichkeiten und Fehlgriffen, welche entweder durch zu weit gehende Concessionen an eine gerade herrschende Geschmacksrichtung im Publikum oder durch Willkürlichkeiten des einen oder des anderen Schauspielers entstanden.

Wenn man zum Beispiel einen nach dem Ausdruck des Referenten in „lacedämonischem" Styl abgefaßten Neujahrsprolog von einem Kinde, der kleinen Hannchen Behnke sprechen ließ, so mag das zwar dem Publikum ganz ausnehmenden Spaß gemacht haben, aber es war nicht eben ein Beweis besonderen Geschmacks; und wenn sich der Schauspieler Wohlbrück aus Anlaß seiner Benefizvorstellung im Jahre 1837 das Vergnügen machte, in einem sehr geistreichen Stücke, betitelt „Abraham in der Tonne" einen siebenzigjährigen und in Bezug auf die Erwerbung seines Reichthums vielleicht nicht ganz makellosen jüdischen Theaterhabitué in wenig schmeichelhafter Weise zu copiren und diesem harmlosen Scherz damit die Krone aufzusetzen, daß er das arme Opfer persönlich und mit der Miene ergebenster Freundschaft zu der betreffenden Vorstellung einlud, so hätte ein derartiger Vorgang, für welchen übrigens Director Maurice schon damals mit Fug und Recht jede Verantwortung ablehnte einem weniger beliebten und in der Achtung des Publikums weniger feststehenden Theater leicht sehr empfindlichen Schaden zufügen können.

Glücklicherweise wogen indessen zahlreiche glänzende Erfolge derartige kleine Schlappen vollständig wieder auf und es ist für das Geschick und den Scharfblick des damals immerhin noch recht jugendlichen Maurice sehr charakteristisch, daß das Publikum nicht ein einziges Mal Veranlassung zur Aeußerung irgend welchen Mißfallens hinsichtlich der Darstellung hatte. Gegen Ausgang der dreißiger Jahre aber

finden wir denn auch in dem Personalverzeichniß bereits die Namen von Künstlern, deren Ruf bis in die gegenwärtige Generation hineinreicht, und die keinem Anderen als Maurice die eigentliche Schulung und Ausbildung ihres Talents zu verdanken hatten. Gomansky, Meixner, Börner, Butterweck und vor Allem der außerordentlich begabte und vielseitige Wilke waren Darsteller, die in der Vereinigung zu einem ausgezeichneten Ensemble wohl im Stande sein mußten, wahrhaft Vorzügliches zu leisten und durch ihre Thätigkeit aus einer kleinen kaum beachteten Winkelbühne ein wirkliches Kunstinstitut zu machen.

Maurice und die Presse. — Seine Abneigung gegen die Reclame. — Die jüngeren Kräfte des Theaters. — Der Komiker Börner. — Die Schauspieler Meixner und Gomansky. — Französische Gäste. — Der Brand von Hamburg und sein Einfluß auf das Theater. — Ein kleines Rencontre mit dem Publikum. — Das Gastspiel der ungarischen Tänzerin und die Metamorphose der Mad. Rußja. — Die Erledigung der Concession. — Der Bau eines neuen Theaters.

Es ist durchaus unberechtigt, wenn man das Steinstraßentheater nur als einen wenig bedeutenden Vorläufer des so berühmt gewordenen Thaliatheaters ansieht. Die Erbauung des Letzteren bezeichnet nur in rein äußerlicher Hinsicht einen neuen Abschnitt in unserer Darstellung, in Bezug auf die künstlerische Entwickelung des kleinen Theaterstaates, den sich Maurice geschaffen, ist sie kaum von wesentlichem Belang gewesen und es gab schon in dem baufälligen Kunsttempel in der Steinstraße während der letzten Jahre seines Bestehens manche Vorstellung, die von keiner Muster-Aufführung späterer Zeit übertroffen worden ist. Wie ehrenvoll diese Thatsache für Maurice ist und wie schlagend sie Alles widerlegt, was in späteren Jahren von einer für ihren eigenen Vortheil streitenden Seite in gehässiger Entstellungssucht

über seine angeblichen Fehler gesagt worden ist, braucht für Niemanden betont zu werden, der den fast unglaublich raschen Aufschwung des Theaters mit unbefangener Aufmerksamkeit verfolgt, und der dabei in Erwägung zieht, daß es Maurice jederzeit, und vielleicht sogar mit zu großer Consequenz, verschmäht hat, sich des mächtigen Hülfsmittels der Reclame zu bedienen. Die Directoren des Stadttheaters haben es ohne Ausnahme wacker verstanden, in die Lärmposaune zu stoßen, und es gab von jeher in Hamburg Preßorgane, die sich nur zu gern bereit finden ließen, ihren Interessen zu dienen; die vielleicht sogar hier und da in dem landsknechtmäßigen Uebereifer ihrer Freundschaft mehr Schaden als Nutzen für die von ihnen vertretene Sache stifteten; es wäre unzweifelhaft auch für Maurice ein Leichtes gewesen, sich eine derartige Unterstützung durch willfährige Journalisten zu sichern; aber er hat diesen Gedanken jederzeit kurzweg zurückgewiesen und wenn im Jahre 1840 ein Berichterstatter des „Freischütz" gelegentlich eines Rückblicks auf die Leistungen des „Zweiten Theaters" sagt: „Maurice habe sich von aller Marktschreierei und von allem kleinlichen Intriguiren durchaus ferngehalten," so dürfte diese Erklärung eines unbefangenen zeitgenösischen Recensenten wohl schwerer in's Gewicht fallen, als die boshaften und haltlosen Angriffe einiger Lohnschreiber, denen wir später, als die Concurrenz mit dem Stadttheater anfing eine Lebensfrage für das Letztere zu werden, in einigen Hamburgischen Blättern begegnen. Hatten sich doch die Organe der öffentlichen Meinung,

die von den unbedeutendsten Vorkommnissen im Stadttheater mit großer Umständlichkeit zu berichten wußten, überhaupt erst dann dazu herbeigelassen, von dem „Zweiten Theater" Notiz zu nehmen, als sie wohl oder übel durch die nicht mehr wegzuleugnende Bedeutung und Beliebtheit desselben dazu gezwungen wurden, und trugen doch auch dann noch lange Zeit hindurch ihre kurzen und unregelmäßigen Referate größtentheils jene sauersüße Miene, denen ein Eingeweihter wohl die Verstimmung über den Mangel an Unterwürfigkeit von Seiten der Direction anmerken kann. Der Umstand, daß sich Maurice auch ohne das Entgegenkommen der Presse und zum großen Theil sogar trotz der Anfeindungen derselben einen Weg zu bahnen wußte, wie er noch keinem deutschen Theater-Director vor ihm gelungen war, während trotz der fabelhaftesten Anstrengungen journalistischer Freunde im Stadttheater eine Direction nach der anderen zu Grunde ging, darf wohl als ein Beleg dafür gelten, daß seine Auffassung von dem Werthe der Reclame die richtige war und daß dieses in unserem öffentlichen Leben jetzt so mächtig gewordene Element denn doch nicht im Stande ist, das Werthvolle auf Kosten des Werthlosen dauernd niederzuhalten. —

Das Personal, mit welchem das Zweite Theater in das vierte Decennium des Jahrhunderts eintrat, bestand, wie schon oben erwähnt, außer den erprobten älteren Mitgliedern Vorsmann, Meyer, Landt und Kläger, von denen sich Jeder im Lauf der Jahre ein ziemlich umfangreiches Repertoir von

Musterrollen geschaffen hatte, in erster Linie aus den mächtig aufstrebenden Talenten Wilke, Gomansky, Meixner, Butterweck und Börner.

Der Verwendbarste und Vielseitigste von diesen Letztgenannten war unzweifelhaft Wilke, der erklärte Liebling des Hamburger Publikums, dessen Persönlichkeit und eigenartige Begabung an einer anderen Stelle noch einmal ausführlicher zur Erwähnung kommen wird; der Originellste und Interessanteste war jedenfalls Börner, dessen wechselvolles Künstlerleben wohl eine kleine Abschweifung von meinem eigentlichen Gegenstande rechtfertigen dürfte.

Nach dem zuverlässigen Urtheil Aller, welche Gelegenheit hatten, Börner auch im Privatleben nahezustehen, besaß er ein reiches und nahezu unerschöpfliches komisches Talent, das ihn unfehlbar zu einem der bedeutendsten Künstler seines Faches hätte machen müssen, wenn nicht eine beinahe unbegreifliche, nicht zu besiegende Schüchternheit, die ihn immer wieder befiel, sobald er die Bühne betrat, der Entfaltung seiner drastischen Darstellungskunst einen Hemmschuh angelegt haben würde. So wird es denn auch erklärlich, daß Börner, trotz seiner schönen Anlagen, auf der Bühne niemals über eine gewisse schablonenmäßige Einseitigkeit hinaus kam und daß er es auch dann nicht wagte, sich von der ihm geläufig gewordenen Darstellungsweise los zu machen, wenn die Natur der ihm übertragenen Rolle dies dringend erforderte. Seine Collegen hatten ihm den Beinamen der „Kluckspieler“ gegeben, weil er es in der Darstel-

lung dieser einen Partie, derjenigen des Kluck in Angely's „Fest der Handwerker“ zu einer Virtuosität gebracht hatte, die von keinem anderen Komiker neben ihm und nach ihm erreicht worden ist. Einzelne Stellen der an und für sich allerdings schon recht dankbaren Rolle, so vor Allem die köstliche Rede an den „vons Jerüste jefallenen“ Wilhelm, wußte er zu so drastischer Geltung zu bringen, daß selbst die Mitspielenden sich selten der Heiterkeit erwehren konnten, und so wurde es denn möglich, daß Börner auf diese eine Rolle zahllose Gastspiele, selbst an Hoftheatern, absolviren konnte, die ihm eine Reihe von Jahren hindurch sehr bedeutende Einnahmen brachten. Als aber seine immer mehr hervortretende Einseitigkeit, die das Publikum in jeder seiner Rollen eigentlich nur den Kluck sehen ließ, ein längeres Verweilen im Verbande des Thaliatheaters unmöglich machte, und als es auch das Publikum anderer Städte endlich müde wurde, sich das „Fest der Handwerker“, mochte es auch noch so virtuos gespielt werden, zum hundertsten Male anzusehen, da kam Börner's Stern rasch in's Sinken, und weil er, gleich den Meisten seiner Collegen, in den fetten Jahren nicht für die mageren gesammelt hatte, mußte er das ganze Elend eines überlebten und unbrauchbar gewordenen Schauspielers bis zur Neige durchkosten. Sein unverwüstlicher Humor, der ihn in den Kreisen der Collegen zu einer hoch beliebten Persönlichkeit gemacht hatte, verließ ihn jedoch auch in diesem traurigen letzten Abschnitt seines Lebens nicht und in der Theaterwelt leben noch jetzt hunderte

von Anekdoten, die ihm ihre Entstehung verdanken oder die ihn zum Gegenstande haben. Franz Wallner sagt von ihm: „Er war ein Original mit sehr viel Witz und noch viel mehr Unverschämtheit," — und dieser letzteren Eigenschaft hatte er es denn auch wohl vornehmlich zu verdanken, daß er selbst dann noch ein leidlich menschenwürdiges Dasein führen konnte, als die einst so reichlich geflossene Quelle seiner Einkünfte längst vollständig versiegt war und als er nur noch auf die Gutmüthigkeit besser situirter Berufsgenossen rechnen konnte. Diese verstand er aber auch gründlich zu brandschatzen; er collectirte, bettelte und kneipte sich zuletzt in einer kaum glaublichen Weise durch, und da er in Folge seiner vielen Gastspielreisen zahllose in aller Welt verstreute Bekannte und Freunde besaß, so wußte er, wenn der Eine ihn vor die Thür gesetzt hatte, immer wieder einen anderen Helfer zu finden. Von seinem Witz und seiner Schlagfertigkeit weiß man, wie schon erwähnt, in Schauspielerkreisen sehr viel zu erzählen, aber die Anekdoten seiner Erfindung entziehen sich fast sämmtlich der Wiedergabe. Bekannt sind indessen die seiner Zeit in den „Fliegenden Blättern" erschienenen Scherze des Theaterdirector Böllner, deren Urheber Börner war. Der schmähliche Untergang des begabten Mannes war um so aufrichtiger zu bedauern, als er in der That die Fähigkeiten besaß, sich einen ehrenvolleren und dauernderen Namen zu erwerben.

In dem noch heute am Leben befindlichen Butterweck, der erst am 13. Februar 1881 als Regisseur

am großherzoglichen Hoftheater in Darmstadt sein fünfzigjähriges Schauspieler-Jubiläum beging, war seiner Zeit ein talentvoller und strebsamer Nachfolger Gädemann's gefunden, der, wenn er seinen Vorgänger auch nicht in allen Stücken erreichte, sich doch in einzelnen Partien, namentlich in dem musikalischen Quodlibet „Fröhlich" von C. Schneider und Dr. Wollheim und in den von Wollheim dazu geschriebenen Fortsetzungen: „Fröhlich's Hochzeit", „Fröhlich's Ehestand" und „Fröhlich's Alter" als ein flotter Darsteller bewährte und bis zu einem gewissen Grade die Erbschaft Gädemann's in der Gunst des Publikums antrat.

Außer diesen Vertretern des ausschließlich komischen Faches, die sich dem Stamm der älteren Mitglieder ebenbürtig zugesellt hatten, excellirten Meixner und Gomansky in Liebhaberrollen, als Bonvivants, Chevaliers u. s. w. Dem Ersteren wurde zwar anfänglich noch vielfach der Vorwurf gemacht, er spreche zu rasch und namentlich zu laut — was, wie ein Berichterstatter bemerkt, im Hinblick auf den wackeligen Theaterhimmel in der Steinstraße in der That nicht ganz ohne Bedenken war — auch fehlte seinen Manieren hier und da noch die nöthige Eleganz; aber das bedeutende Talent, welches ihm inne wohnte, documentirte sich doch in jeder seiner Leistungen in so unzweideutiger Weise, daß diese Aeußerlichkeiten nicht in's Gewicht fallen konnten.

Dieses vortreffliche Personal nun hing mit so großer Liebe an dem Institut und an dem Leiter

desselben — Maurice war nach Caßmann's Tode alleiniger Director geworden — und erfüllte mit so großer und gewissenhafter Hingabe jede an seine Kraft gestellte Anforderung, daß die ungemein große Zahl der Novitäten und die Schnelligkeit, mit welcher dieselben oft aufeinander folgten, — es gab zum Beispiel im Frühjahr 1842 einmal in vierzehn Tagen sieben neue Stücke — niemals eine Störung in der Glätte und Sicherheit des Zusammenspiels hervor zu bringen vermochten. Dabei konnte selbst der Abgang des einen oder des anderen Mitgliedes keine unausfüllbare oder nur sehr empfindliche Lücke reißen, da jedes Rollenfach in einer fast über das Bedürfniß hinausgehenden Weise durch mehrere tüchtige Kräfte besetzt war.

Im Frühjahr 1842 gastirte im Steinstraßentheater auch eine französische Schauspieler-Gesellschaft unter der Direction eines Herrn Constant und einer Demoiselle St. Ys, deren Vorstellungen sich starken Besuchs und lebhaften Beifalls zu erfreuen hatten, gewiß wiederum ein Beweis, daß das eigentliche Publikum des Theaters sich bereits vorwiegend aus den besseren Kreisen recrutirte.

Dann brachen aber jene entsetzlichen Schreckenstage über Hamburg herein, welche für die Geschichte der Stadt von unvergeßlicher Bedeutung bleiben werden, jene Tage vom fünften bis zum achten Mai 1842, während deren ein entsetzlicher Brand nahezu den vierten Theil der Stadt in Asche legte. In der frühen Morgenstunde des 5. Mai, an einem Himmel-

fahrtstage, war in einem Hause der Deichstraße das Feuer zum Ausbruch gekommen und in Folge der alterthümlichen, überaus gedrängten Bauart gerade des zuerst gefährdeten Theiles der Stadt, wie auch in Folge der ungenügend vorhandenen Löschvorrichtungen und der zuerst in Unterschätzung der furchtbaren Gefahr getroffenen Maßregeln griff das verheerende Element mit so rasender Schnelligkeit um sich, daß ihm Gut und Habe Tausender zum Opfer fiel und daß selbst zwei prächtige Gotteshäuser, dasjenige St. Nicolai und das St. Petri, nicht gerettet werden konnten. Es waren Tage der schwersten und furchtbarsten Noth, die jäh und ungeahnt über die blühende Handelsstadt und ihre frohe, geschäftige Bevölkerung hereingebrochen waren, aber gerade in jenen Tagen bewährten sich auch in wahrhaft herzerhebender Weise alle die trefflichen Eigenschaften eines edlen Gemeinsinnes, wie er von der Bürgerschaft Hamburgs bis jetzt noch in allen Zeiten innerer und äußerer Bedrängniß bewiesen worden ist, und schneller, als es irgend Jemand zu hoffen gewagt, erhob sich aus den Trümmern der zerstörten Stadttheile ein neues und schöneres Hamburg, das die schweren Schädigungen, welche ihm jene entsetzlichen Tage gebracht, in rüstigem, gemeinsamen Schaffen in kürzester Frist überwand.

Auch auf den Besuch der Theater konnte die Katastrophe selbstverständlich nicht ohne Einfluß bleiben und es ist erklärlich, daß in den ersten Wochen nach dem Brande auch das Theater in der Steinstraße nur spärliche Besucher in seinen Mauern sah. Als

aber Handel und Wandel nach Ueberwindung des ersten lähmenden Schreckens wieder mächtig aufzublühen begannen, kehrte auch die Lust zu heiterer Unterhaltung in verstärktem Maaße zurück und das schwere Ereigniß, das unter anderen Verhältnissen leicht die Existenz des schönen Unternehmens hätte vernichten können, blieb darum glücklicher Weise ohne eine folgenschwere Einwirkung auf dasselbe. Der prächtige Garten des „Tivoli" sah wieder dieselbe bunte, sorglos heitere Menge, wie in früheren Jahren, und als die Saison des Steinstraßentheaters im Anfang des October mit einem von Meixner gesprochenen Prolog und mit Nestroy's dreiaktiger Posse: „Das Mädchen aus der Vorstadt" eröffnet wurde, war der bescheidene Zuschauerraum bis auf den letzten Platz gefüllt.

Dem Charakter der Hamburgischen Bevölkerung entsprechend, hatten die gemüthlichen und gemüthvollen Stücke Nestroy's, denen bei dem vorhandenen Reichthum an geeigneten künstlerischen Kräften eine vorzügliche Darstellung gegeben werden konnte, sich die Gunst des Publikums im Sturme erobert und bildeten Jahre hindurch einen integrirenden Bestandtheil des Repertoirs. Einen geradezu durchschlagenden Erfolg aber errang die im Herbst 1842 zuerst gegebene Posse: „Einen Jux will er sich machen", in welcher Wilke als Weinbeer und der talentvolle Komiker Julius als Christoph das Publikum zu stürmischer Heiterkeit hinzureißen wußten.

Der letztgenannte Schauspieler gab um diese Zeit, wenn auch wohl wider seinen Willen, dem Director Maurice Gelegenheit, seine Kaltblütigkeit und Energie, wie auch seinen unerschütterlichen Gerechtigkeitssinn in einer schwierigen Situation auf's Unzweideutigste zu erweisen. Julius, dessen Contract nämlich aus Gründen, die hier nicht näher zu erörtern sind, gekündigt worden war, hatte in wenig tactvoller Weise einen Hervorruf dazu benutzt, um dem Publicum ohne jede Veranlassung ein langes kunterbuntes Klagelied von Verfolgungen und Intriguen vorzusingen, denen er angeblich zum Opfer gefallen sein wollte und die seine bevorstehende Entlassung aus dem Verbande des Theaters herbeigeführt haben sollten. Leicht erregt und zu einseitiger Parteinahme geneigt, wie es das Publicum und namentlich ein Theaterpublicum, für das es sich um den Verlust eines gern gesehenen Schauspielers handelt, zu sein pflegt, hatten denn auch die anwesenden Besucher, gerührt durch Julius' Klagen, die Freundlichkeit, ihm ein peremptorisches „Hierbleiben!“ zuzurufen, und wie es damals überhaupt zu den Lieblingsgewohnheiten gehörte, wegen jeder mißliebigen Maßregel den Theaterdirector vor die Lampen zu citiren — das Stadttheater-Publicum, welches allerdings manchmal gegründeten Anlaß zur Unzufriedenheit hatte, war der Schöpfer dieser Neuerung —, so fanden sich auch in dem erwähnten Falle einige Heißsporne, die den Ruf nach dem vermeintlich rechtfertigungsbedürftigen

Maurice vernehmen ließen. Der Gerufene ließ nicht lange auf sich warten; wenn man aber angenommen hatte, ihn demüthig und erschrocken vor die Lampen treten zu sehen; wenn Julius wohl gar der Hoffnung gewesen war, durch die Anrufung des Publicums einen wirksamen Druck auf seinen Director ausüben zu können, so hatte man sich auf beiden Seiten recht gründlich getäuscht. Mit vollster Ruhe wendete sich Maurice an das erzürnte Publicum und in seinem eigenthümlichen Deutsch mit dem stark französischen Accent erklärte er, daß er sich jede Einmischung in interne Theaterverhältnisse höflich aber entschieden verbitten müsse. Das Engagement und die Entlassung von Schauspielern sei lediglich seine Sache, und dem Publicum könne erst dann ein Recht zugesprochen werden, sein Mißfallen über das Eine oder das Andere zu äußern, wenn der für einen abgegangenen Darsteller gebotene Ersatz oder die Leistungen der Schauspieler überhaupt ungenügend seien. Diese bündige und unzweideutige Erklärung verblüffte zwar das Publicum im ersten Augenblick ein Wenig, dann aber begann man einzusehen, daß man sich im Grunde recht lächerlich gemacht habe, und die zuerst geäußerte Unzufriedenheit verwandelte sich in einen donnernden Applaus für Maurice. Dieselbe kaltblütige Ruhe und Sicherheit im Verkehr mit einem, durch irgend welche Einflüsse erregten Publicum hat Maurice auch in einer späteren und ungleich kritischeren Lage, gelegentlich des bedeutungsvollen Gast-

spiels Louis Schneider's, bewiesen, und auch in diesem Fall ist der Erfolg ein vollständiger gewesen; die imponirende Festigkeit eines einzigen, männlich unerschrockenen Charakters ist eben in den meisten Fällen vollkommen ausreichend, eine blinde und urtheilslose Menge wieder in die gehörigen Schranken zurückzuweisen.

An dieser Stelle mag auch noch eines Ereignisses erwähnt werden, das zwar von keiner Bedeutung für die künstlerische Entwickelung des Institutes gewesen ist, das aber als theatralisches Curiosum immerhin einiges Interesse verdient.

Im Sommer 1842 trat nämlich im Tivoli eine ungarische Tänzergesellschaft auf, deren einziges weibliches Mitglied, Mad. Ruſza, durch ihre ungewöhnliche Schönheit und Anmuth Aufsehen erregte und eine bedeutende Anziehungskraft auf das Publicum ausübte. Nicht wenig aber war man erstaunt, als eines Tages die reizende Ungarin unter den Darstellern auf dem Theaterzettel figurirte und als sie die ihr anvertrauten Rollen mit so liebenswürdigem, schalkhaftem Humor und in so vortrefflichem Deutsch zur Vorführung brachte, daß man die urplötzliche Umwandlung der Tänzerin in eine Schauspielerin als vollständig gelungen bezeichnen mußte. Einige Tage später verspürte der Director der Gesellschaft, ein Magyar mit dem volltönenden Namen Dezſter Sandor, ebenfalls eine jählings aufgetauchte Neigung für die dramatische Kunst und erschien als Schauspieler auf der Bühne. Aber sein Debut fiel bei Weitem weniger zufriedenstellend aus, als dasjenige der schönen

Ruszа und während diese für eine, wenn auch nur kurze Zeit fest engagirt wurde, zog es Deszter Sandor vor, zu der alten Kunst zurückzukehren und mit seiner Gesellschaft, der allerdings nunmehr das hervorragendste Mitglied fehlte, weiter zu ziehen.

Bis jetzt war die Wittwe Handje als Inhaberin der Concession auch die Eigenthümerin des Theaters gewesen, und als kurze Zeit nach dem großen Brande das Ableben der betagten Dame erfolgte, und damit die Concession erloschen war, entstand die Frage, wem dieselbe von Neuem übertragen werden sollte. Maurice beeilte sich selbstverständlich, dem Senat seine Bewerbung zu überreichen; aber neben ihm reflectirten auch die Erben der Wittwe Handje, denen natürlich die Aussicht, die Erbschaft eines in höchster Blüthe stehenden theatralischen Unternehmens anzutreten, verlockend genug erschien. Die Entscheidung konnte einer einsichtsvollen Behörde indessen nicht schwer werden und sie fiel denn auch so aus, wie sie im Interesse des Theaters und des Publicums lag. Maurice erhielt die Concession, mit dem Vorbehalt, den Erben der Frau Handje eine bestimmte Summe auszuzahlen, die als eine Entschädigung für ihre etwa vorhandenen Ansprüche aufzufassen war. Eine zweite und wichtigere Bedingung aber, die an die Ertheilung der Erlaubniß geknüpft wurde, war die vorgeschriebene Erbauung eines neuen Theatergebäudes, da die Lage und die Einrichtungen des Häuschens in der Steinstraße für den Fall eines Brandes, vor dem man begreiflicher Weise um diese Zeit in Hamburg große

Furcht empfand, keine Gewähr für die Sicherheit des Publicums darboten.

Maurice konnte diese Bedingung um so williger acceptiren, als sich ihm die Nothwendigkeit eines Neubaus des Theaters schon aus praktischen Gründen unabweisbar aufgedrängt hatte. Die höchste Einnahme in dem Steinstraßen-Häuschen betrug ja nur etwa 350 Crt.-Mk. und bei dem stetigen Wachsen des Personals und den immer mehr gesteigerten Ansprüchen des Publicums konnten Einnahmen von dieser Höhe auf die Dauer für eine fruchtbringende Weiterführung des Instituts nicht genügen.

Bereitwillig unterstützt von einigen wohlhabenden und kunstsinnigen Freunden seines Unternehmens, griff Maurice den Bau des neuen Theaters denn auch ohne Zaudern rüstig an, und auf einer sehr günstig im Herzen der Stadt gelegenen Stelle, dem Pferdemarkt, entstand im Laufe weniger Monate das nach den Entwürfen der Architecten Meuron und Stammann von den Gebrüdern Schäfer ausgeführte Gebäude.

Wenn uns auch heute, wo sich ja der Geschmack des Publicums gerade in dieser Hinsicht um Vieles verfeinert hat und wo uns der Anblick prachtvoller Theaterpaläste in anderen Städten verwöhnt hat, das äußerst einfache und schmucklose Haus am Pferdemarkt nicht mehr recht angemessen erscheinen will, so bildete der Theaterbau im Jahre 1843 doch für das gesammte Publicum ein hoch bedeutsames Ereigniß,

und es war leicht erklärlich, daß man dem Tage der Eröffnung mit um so lebhafterer Spannung entgegensah, als man ja bereits in dem armseligen Theater in der Steinstraße an vortreffliche Leistungen gewöhnt worden war.

Schwierigkeiten vor der Eröffnung des neuen Theaters. — Differenzen wegen der Benennung desselben. — Die Regelung der Honorarverhältnisse gegenüber den Autoren dramatischer Dichtungen. — Die Eröffnungsvorstellung. — Julie Herrmann. — Das Repertoir. — Eine „politische Carricaturposse". — „Mariette und Jeanneton". — Wallner als Gast. — Weitere Gastspiele. — Bosco. — Das ständige Personal. — Gomansky. — Caesarine Heigel. — Lina Höfer.

Für abergläubische Gemüther hätte es leicht den Anschein gewinnen können, als leuchte kein günstiges Gestirn über dem neuen Unternehmen, denn es waren, bevor dasselbe seiner Bestimmung übergeben werden konnte, mancherlei unvorhergesehene Schwierigkeiten zu besiegen, die den Eröffnungstermin noch um Wochen über die anfänglich festgesetzte Zeit hinausschoben. Zunächst machte ein zu sehr ungelegener Stunde begonnener langwieriger Sielbau den Zugang zu dem fertig gestellten Gebäude unmöglich; dann wollten die Pflasterarbeiten zur Wiederherstellung der Straße gar kein Ende nehmen, und schließlich versäumte es auch die allezeit collegial und freundschaftlich gesinnte Direction des Stadttheaters nicht, zu ihrem bescheidenen Theile

beizutragen zu den kleinen und großen Chicanen, mit denen Director Maurice zu kämpfen hatte.

Da die bisher geführte Bezeichnung als „Zweites Theater" aus verschiedenen sehr naheliegenden Gründen nicht mehr angemessen erschien, so hatte Maurice den Entschluß gefaßt, sein Institut „Neues Theater" zu nennen, ein Name, der doch an Harmlosigkeit sicher nichts zu wünschen übrig läßt. Die Direction des Stadttheaters aber erblickte in demselben nichtsdestoweniger eine Schädigung ihrer Gerechtsame und eine Gefährdung ihrer Interessen, sie supplicirte an den Senat und es erfolgte von Seiten des Letzteren, so unglaublich das auch immer klingen mag und so schwer verständlich auch die dafür maßgebend gewesenen Gründe sind, an Maurice ein directes Verbot, seinem Theater die Bezeichnung „Neues Theater" zu geben. Erst jetzt kam Maurice auf die Benennung „Thalia=Theater", unter welcher sein junges Institut gar bald den Ruf des altehrwürdigen, hochgefeierten Stadttheaters erreichen und in mancher Hinsicht gar noch übertreffen sollte. Die kleinliche Intrigue hatte ihm sicherlich nichts geschadet, und es wäre auch überflüssig, überhaupt von ihr Notiz zu nehmen, wenn sie nicht immerhin als ein besonders charakteristisches Beispiel aus vielen anderen, zur Verfügung stehenden gelten könnte.

Die erste beachtenswerthe Maßregel, mit welcher Maurice noch vor der Eröffnung des Thalia=Theater an die Oeffentlichkeit trat, war die Regelung der Honorarverhältnisse gegenüber den Autoren der

dramatischen Dichtungen, die an seiner Bühne zur Aufführung kommen sollten.

Es lagen diese Honorarverhältnisse in unserem deutschen Vaterlande damals gar sehr im Argen; und während heutzutage ein einziges kaum mittelmäßiges Stück, welches das Glück genießt, dem Publicum zu gefallen, im Stande ist, seinen Autor zum reichen Mann zu machen, während sich in jüngster Zeit die Theaterdirectoren sogar schon veranlaßt gesehen haben, über geeignete Maßregeln zur Beseitigung zu weit gehender Ansprüche einzelner Mode-Autoren zu berathen, gab es noch vor wenigen Jahrzehnten selbst für einen tüchtigen und beliebten Schriftsteller kaum etwas Undankbareres und weniger Lohnendes als die Arbeit für die Bühne. Zwar hatte es nicht an frühzeitigen Versuchen gefehlt, diesem schreienden Mißstande abzuhelfen und etwas günstigere Zustände zu schaffen; aber der Erfolg konnte den hier und da gehegten Erwartungen schon deshalb nicht entsprechen, weil es niemals zu einer von den meisten Bühnenvorständen acceptirten allgemeinen Praxis kam.

Einer der ersten und anerkennungswerthesten Schritte zur Herbeiführung besserer Verhältnisse war schon die am 28. Februar 1775 von der damaligen Direction des Hamburgischen Stadttheaters, Sophie Charlotte Ackermann und Friedrich Ludwig Schröder, erlassene öffentliche Bekanntmachung gewesen, in welcher für jedes zur Aufführung angenommene Originaldrama — Trauerspiel oder Lustspiel von drei bis fünf Acten — ein einmaliges Honorar von

20 Louisd'or ausgelobt wurde, wobei jedoch als erste Vorbedingung angenommen war, daß das Stück nicht unsittlich sei, daß es nicht zu großen Aufwand an Darstellern, Decorationen u. s. w. erfordere und — daß es womöglich in Prosa geschrieben sei. Sechs Monat nach der ersten Aufführung konnte dann der Autor sein Stück weiter verkaufen, wohin er wollte. Für Uebersetzungen wurden 6 Louisd'or angeboten. Später kaufte Schröder zumeist selbst das Verlagsrecht der zur Aufführung angenommenen Novitäten und gab dieselben als „Hamburgisches Theater" heraus. So wenig glänzend nun auch diese Bedingungen waren, so hielten sich die späteren Directoren des Stadttheaters doch noch nicht einmal verpflichtet, sie den Autoren gegenüber inne zu halten, und Hermann Uhde weiß in seiner „Geschichte des Hamburger Stadttheaters" zahlreiche Beispiele von sehr viel schlechterer und oft geradezu schmachvoller Honorirung dramatischer Schriftsteller zu erzählen. Wenn man zudem bedenkt, daß der gesetzliche Schutz, welchen das geistige Eigenthum gegen die unverschämte Freibeuterei kleiner und größerer Theater genoß, fast gleich Null war, so wird man begreiflich finden, daß es noch in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts keineswegs zu den dankbaren Aufgaben gehörte, für die deutsche Bühne zu schreiben.

Unter den wenigen schwachen Versuchen, die von Seiten einiger Theater-Directoren unternommen wurden, um diesen Verhältnissen eine würdigere Gestaltung zu geben, verdient eine im Jahre 1839 von dem Director des Josefstädter Theaters in Wien, Pokorny,

erlassene Publication schon deshalb Erwähnung, weil sie den ersten wesentlichen Fortschritt bezeichnet. Pokorny gewährte jedem Autor für ein zur Aufführung angenommenes Stück ein Honorar von 50 Gulden und eine Tantième von 3 Prozent der Netto-Einnahme jedes Aufführungsabends; außerdem von der einundzwanzigsten Vorstellung die halbe Einnahme und nach dreißig hinter einander folgenden Aufführungen ein weiteres Honorar von 100 Gulden.

Diese Bedingungen erregten damals als unerhört günstige gewaltiges Aufsehen in allen betheiligten Kreisen, während sie den heute vorhandenen Verhältnissen gegenüber noch als erbärmlich genug bezeichnet werden müssen. Man kannte eben den Schriftsteller nur als den „armen Poeten" und es bedurfte der fabelhaftesten Productivität, wenn es ein Autor überhaupt möglich machen sollte, von dem Ertrage seiner Bühnendichtungen zu leben.

Von welcher Bedeutung unter diesen Umständen die nachstehende Bekanntmachung sein mußte, welche Maurice bei der Eröffnung seines neuen Theaters erließ, bedarf nicht erst der Erwähnung. Sie lautet nach einem mir vorliegenden Exemplar des „Hamb. Correspondenten" wörtlich:

„Der unterzeichnete Theaterdirector, auf das Eifrigste strebend, dem Publikum alles Gute so schnell als möglich vorzuführen, sichert den Verfassern von Bühnenwerken, insofern diese ihre Arbeiten in Hamburg ausschließlich auf seinem neuerbauten Theater darstellen lassen wollen, nachstehende Vortheile zu: Der Verfasser eines Bühnenwerkes, welches wenigstens zwei Stunden spielt, erhält

außer dem nach der ersten Vorstellung zu zahlenden Honorar, als Benefiz, von der achten Aufführung die reine Hälfte der Einnahme nach Abzug der Tageskosten. Dasselbe Benefiz wiederholt sich bei der zwanzigsten, dreißigsten und vierzigsten Vorstellung. Auch die Verfasser von ein- und zweiaktigen Stücken können nebst dem Honorar die ausgelobten Benefize erwerben, wenn einzelne Arbeiten die genannte Zahl von Darstellungen erleben; in diesem Falle werden zwei oder drei von solchen Stücken, die durch sieben- oder neunzehn- u. s. w. malige Vorstellung sich den Anspruch erworben haben, an einem Abend zum Benefiz-Antheile des Verfassers vereinigt. Es kommt im Allgemeinen nicht in Betracht, ob das Werk Original oder Bearbeitung nach fremder Sprache sei, da der Schauspiel-Director nur den praktischen Nutzen einer Bühnen-Arbeit zu würdigen berufen ist. Der Unterzeichnete ersucht die Herren Verfasser, ihm solche Werke, von denen sie sich die Annahme versprechen können, mitzutheilen, und falls binnen vier Wochen kein Brief diese Annahme bestätigt, das Werk als abgelehnt zurück zu fordern oder abfordern zu lassen.

Hamburg im Oktober 1843.

Ch. S. Maurice."

Daß die damit für das Hamburger Thaliatheater geschaffene Institution, welche — wenigstens theilweise — noch jetzt besteht, ganz frei von Mängeln sei, läßt sich allerdings nicht behaupten, denn es entspricht namentlich die Thatsache, daß kein Unterschied zwischen Urheber und Uebersetzer gemacht wird, vom Standpunkt des Schriftstellers wohl kaum den Anforderungen der Billigkeit; zugleich aber muß man in Uebereinstimmung mit der Motivirung Maurice' zugestehen, daß es für den Director eines Privatthea-

ters kaum einen anderen Maßstab für die Werthschätzung eines Stückes geben kann, als die durch dasselbe erzielten Einnahmen und es ist darum nicht ohne eine gewisse Berechtigung, wenn sich Maurice in vorstehender Bekanntmachung ganz auf den Standpunkt des einfachen Geschäftsmannes stellt, der die dargebotene Waare nach ihrem praktischen Werthe bezahlt, ohne Rücksicht darauf, ob die Herstellung mit größerer oder geringerer Mühe verknüpft gewesen ist.

Der Erste, welcher die Vergünstigung der ausgelobten Benefize genoß, war denn auch richtig nur ein Uebersetzer oder „Bearbeiter", wie die etwas euphemistische Bezeichnung auf dem Theaterzettel lautet: Es gab am 14. December 1843 zum Benefiz-Antheile für W. Friedrich zum achten Male „Zwei Herren und ein Diener", Vaudeville-Burleske nach Barin, und zum zehnten Male „Köck und Guste", Vaudeville-Posse frei nach dem Französischen. Das Haus war bei dieser Gelegenheit sehr gut besucht und die weiteren Benefizvorstellungen folgten sich während der nächsten Zeit in ziemlich kurzen Zwischenräumen.

Wenn also schon diese unter den obwaltenden Verhältnissen sehr anerkennenswerthe Regelung der Honorarfrage einen Beweis dafür geliefert hatte, daß es dem jungen Director hoher Ernst sei mit der weiteren Hebung seiner Bühne, so legten die Aufführungen selbst in noch höherem Grade Zeugniß für dieses Streben ab. Das Personal hatte namentlich in Demoiselle Julie Herrmann eine sehr schätzenswerthe Verstärkung erhalten, zu welcher sich der Director um

so mehr Glück wünschen konnte, als sich dieser jungen Dame die volle Gunst des Publikums vom Augenblick ihres ersten Auftretens an zugewendet hatte. Die Gelegenheit zu diesem Debut hatte ihr der von Wollheim verfaßte, in die Form eines humoristischen Zwiegesprächs gekleidete Eröffnungsprolog gegeben, den sie im Verein mit Meixner zu lebhaftem Gefallen der Zuhörer vortrug. Daß die Dichtung selbst, welche uns in des blinden Lotz „Originalien" erhalten geblieben ist, keinen sonderlichen Antheil an der beifälligen Aufnahme gehabt haben kann, ist mehr als gewiß, und so mag denn neben der vorhandenen Sympathie für das neue Institut auch das hübsche Gesicht, die graziöse Beweglichkeit und das verführerische Lachen der Dem. Herrmann den Wollheimschen Versen, denen für eine ernste Auffassung der poetische Schwung und für eine heitere der Witz und die Leichtigkeit fehlte, eine so überaus wohlwollende Aufnahme verschafft haben.

Obwohl der Sielbau und die Pflasterung an dem Theater noch immer nicht ganz beendet waren und die Besucher namentlich bei Regenwetter genöthigt wurden, durch Wasserpfützen und aufgeweichtes lehmiges Erdreich zu waten, war der Zuspruch, dessen sich das Thaliatheater erfreute, doch von Anfang an ein sehr lebhafter und es erwies sich zur Genüge, daß der Bau desselben ein Bedürfniß gewesen war. An Abwechslung im Repertoir und an Novitäten war selbstverständlich ebenso wenig Mangel, wie vorher im Steinstraßenhäuschen, aber es waren beinahe ausschließ-

lich Uebersetzungen und Bearbeitungen von W. Friedrich und von B. A. Herrmann, welche in der ersten Zeit für die Unterhaltung des Publikums sorgen sollten. Lebhaften Beifall fanden indessen auch Dumas' „Fräulein von St. Cyr", in der Uebersetzung von Schuster und die Kritik lobte namentlich in diesem Stück das Spiel der Dem. Herrmann in der schmeichelhaftesten Weise. Am 7. December gab es außer einem Concert des Pianisten Rudolph Willmers eine „politische Carrikatur-Posse" „Der Berliner in Spanien" nach Gautier von B. A. Herrmann. Es wird derselben von zeitgenössischen Beurtheilern viel Witz und treffende Satyre nachgerühmt, aber dem Hamburgischen Publikum, welches für spanische Verhältnisse weder das Verständniß noch das Interesse hatte, das man denselben in Paris entgegen gebracht, gingen gerade die schlagendsten Stellen wirkungslos verloren und das Stück wurde trotz der guten Darstellung nicht sonderlich freundlich aufgenommen. Durchschlagende Wirkung aber erzielte das am 21. December zum ersten Mal aufgeführte dreiaktige Vaudeville „Mariette und Jeanneton oder: Die Heirath vor der Trommel" nach A. Dumas frei bearbeitet von W. Friedrich.

Mit dem eigenthümlich sicheren Gefühl, das dem Director Maurice für die vorherige Abschätzung der zu erwartenden Bühneneffecte stets eigen gewesen ist, hatte er auch in diesem Falle einen bedeutenden Erfolg vorausgesehen und in Erwartung desselben neben einer sehr splendiden Ausstattung auch für eine vor-

zügliche Besetzung Sorge getragen. Ein Stück, das von Meixner, Börner, Wilke, Meyer, Landt und den Damen Herrmann, Scheurich und Mad. Vorsmann gespielt wurde, bedurfte sicher keines ungewöhnlichen dramatischen Werthes, um dem Publikum zu gefallen und so begreift es sich leicht, daß „Mariette und Jeanneton" im eigentlichsten Sinne zum Kassenstück wurde und vor überfüllten Häusern zahlreiche Wiederholungen erlebte.

Die ersten Monate des Jahres 1844 erhielten ihre Signatur durch die Gastspiele mehr oder minder bedeutender Künstler von auswärtigen Bühnen. Den Anfang machte Wallner vom Josefstädter Theater in Wien, der am 6. Januar unter stürmischem Beifall als Windmüller im „Vater der Debutantin", das jetzt, nebenbei bemerkt, nicht mehr in der recht dürftigen Bearbeitung von Börner, sondern in der von B. A. Herrmann gegeben wurde, auftrat. Noch wirksamer erwies sich seine Darstellung des Valentin im „Verschwender", von welchem nur der letzte Akt gegeben wurde. Seine dritte Gastrolle war der Fabrikant in dem romantisch-komischen Lebensbild „Vater und Sohn, oder: Spieler und Todtengräber", in welchem Stück ihm indessen das Unglück passirte, daß ein Coupletvers, der den gerade in Hamburg aus erklärlichen und wohl berechtigten Gründen keineswegs beliebten Kaiser Napoleon verherrlichte, vom Publikum mit sehr entschiedener und unzweideutiger Entrüstung zurückgewiesen wurde, ein Zwischenfall, welcher der Anerkennung für die Gesammtleistung

des Gastes übrigens durchaus keinen Abbruch that. Die wegen der Neuheit der Erscheinung mit endlosem Applaus aufgenommene Vorlesung einiger Volksgedichte in österreichischer Mundart bildete den Beschluß des in jeder Hinsicht sehr erfolgreichen Wallner'schen Gastspieles.

Das beiläufig zu erwähnende mehrmalige Auftreten einiger musikalischer Capacitäten, wie des Violinisten Carl Müller aus Braunschweig und des hannöverschen Stabstrompeters F. Sachse, erfreute sich gleichfalls freundlichster Anerkennung; mit besonderem Glück aber gastirten noch in dem nämlichen Jahre außer Mad. Schreiber St. Georges und der Peroni-Glaßbrenner, welche Beide namentlich in der Rolle des Vicomte von Letorières brillirten, Gustav Räder vom Hoftheater zu Dresden, Edmüller, v. Lehmann, der Frankfurter Hassel und — der Zauberkünstler Bosco, welcher unmittelbar vorher im Stadttheater eine Reihe von Gastvorstellungen absolvirt hatte.

Man wird über das Auftreten des Letzteren an einem Orte, welcher, wie das Thaliatheater, nur den Leistungen wirklicher Kunst hätte offen stehen sollen, nicht gar zu sehr die Nase rümpfen dürfen, wenn man bedenkt, daß der Geschmack des Publikums damals denn doch ein wesentlich anderer war, als heutzutage, und daß es nicht einmal im Stadttheater als besonders anstößig empfunden wurde, daß Herr Bosco seine Zuschauer durch kleine Präsente an Bonbons und Cigarren überraschte.

Von einiger Bedeutung war auch das in diesem Jahre erfolgende Wiederengagement Gomansky's, der noch von seiner Thätigkeit am Steinstraßentheater her gekannt und beliebt war, dessen Talent aber eine beständige und erfreuliche Weiterentwickelung erfuhr. Wirksam unterstützt durch eine angenehme — für manche Rollen nur gar zu zierliche — äußere Erscheinung und ausgerüstet mit einem ungemein kräftigen wohlklingenden Organ, verfügte dieser talentvolle Schauspieler, welcher seiner Kunst nur zu bald entrissen werden sollte, in seinen Darstellungen jugendlicher Liebhaber über jene wohlthuende, echte Herzenswärme, die unter den jungen Künstlern jener Tage eben so wenig häufig war, wie unter denen der Gegenwart, die nur zu oft durch allerlei Kunstmittelchen, Nuancen und Mätzchen zu ersetzen suchen müssen, was ihnen an natürlichem Feuer abgeht.

Auch eine zweite jugendliche Liebhaberin, die mit dem eben erwähnten Gomansky bald durch viel engere Bande, als diejenigen der Collegialität verknüpft sein sollte, war in der anmuthigen und noch in den schönsten Maientagen des Daseins stehenden Cäsarine Heigel gewonnen worden. Ihr erstes Debut in Dr. Töpfer's „Zurücksetzung" war um so glücklicher ausgefallen, als sie für die Partie der fast krankhaft sentimentalen Marie schon einige sehr günstige Aeußerlichkeiten, blonde Haare, schwärmerische blaue Augen und ein weiches seelenvolles Organ mitgebracht hatte. In der Folge vermochte sie sich zwar nicht immer in gleichem Maße die Gunst des Publi-

kums zu erwerben, wie bei ihrem ersten Auftreten; aber die Erklärung dafür ist weniger in einer Mangelhaftigkeit ihres künstlerischen Vermögens als in der raschen Aufeinanderfolge der verschiedenartigsten Novitäten zu suchen, für deren Einstudirung nicht immer diejenige Fülle an Zeit vorhanden war, die für eine junge und wenig routinirte Künstlerin zur gründlichen Durcharbeitung und vollen geistigen Erfassung ihrer Rolle nothwendig ist. Das reiche Talent und der Fleiß der Dem. Heigel wurden indessen von Publikum und Kritik stets mit gleicher Bereitwilligkeit anerkannt, und nur ungern sah man sie nach einigen Jahren aus dem Verbande des Thaliatheaters scheiden. Im Jahre 1846 war sie die Gattin Gomansky's geworden, aber der im December 1848 erfolgende Tod desselben machte sie bald zur Wittwe. Viele Jahre später gehörte die gereifte Künstlerin als Frau Cäsarine Kupfer abermals dem Thaliatheater an, bis im Jahre 1872 ihr Engagement an die Wiener Hofburg erfolgte, zu dessen gern gesehenen Mitgliedern sie noch heute zählt.

Ein auf Engagement berechnetes Gastspiel der Dem. Lina Höfer von Pest erzielte ebenfalls einen sehr günstigen Erfolg, da die natürliche Munterkeit und die sehr hübsche Erscheinung dieser jungen Dame wohlwollende Gemüther gern über die kleinen Fehler und Unarten hinweg sehen ließen, welche die Kritik noch an ihrem Spiel zu tadeln fand. Im Ganzen konnte sich Director Maurice zu der Besetzung der Liebhaberfächer aufrichtig Glück wünschen, denn dem

vorzüglichen Zusammenwirken der eben kurz erwähnten jugendlichen Kräfte hatte es manche schwächliche Novität, die auf den eigenen Füßen wohl schwerlich hätte stehen können, zu verdanken, wenn sie vor schmählichem Falle bewahrt blieb oder wohl gar noch zu unverdienten Ehren kam.



Der Mangel an guten Lustspiel-Novitäten. — W. Friedrich's Uebersetzungen und Bearbeitungen. — Charlotte Birch-Pfeiffer. — Die Gastspiele und ihre Folgen. — Wilhelm Kunst. — Ein Kameel auf der Bühne. — Angriffe der Stadttheater-Directoren und ihres journalistischen Anhanges. — Hendrichs. — L. Schneider. — Charlotte von Hagn. — Künstler-Eitelkeit. — La Roche. — Christern und sein „Sesenheim." — Unangemessene Gastspiele.

Die Stellung des Theaters und die Aufgabe, welche seinem Leiter zufiel, war in dieser ersten Zeit eine außerordentlich schwierige, schwieriger vielleicht, als sie jemals ein Bühnenlenker in Hamburg zu erfüllen gehabt. Die Concession, welche man Maurice ertheilt hatte, war eine nach mehreren Richtungen hin eingeschränkte; die Oper und das höhere Schau- und Trauerspiel waren ihm versagt, so daß er nur darauf bedacht sein konnte, Lustspiel und Posse in einer für das Gedeihen seines Instituts und das Gefallen des Publikums gleich vortheilhaften Weise zu cultiviren. Die Hindernisse aber, die sich ihm dabei in den Weg stellten, waren mannigfache und sehr bedeutende. Sie bestanden vor Allem in dem höchst empfindlichen

Mangel an zugkräftigen Lustspielnovitäten. Was auf diesem Gebiete producirt wurde, gelangte mit sehr wenigen Ausnahmen im Stadttheater zur Aufführung; denn wenn auch die Honorarverhältnisse dort für die Autoren keineswegs günstiger waren, als am Thalia-Theater, und wenn auch die Vorbedingungen für eine gute Aufführung an dem Letzteren in ungleich höherem Grade gegeben waren, so übte der alte Ruhm eines Instituts, welches dereinst unter Schröder's Leitung gestanden, doch auf die deutschen Schriftsteller zumeist eine leicht begreifliche, bestechende Wirkung. Hier drohte dem kaum vom Stapel gelassenen Bühnenschiff eine Klippe, die um so gefährlicher war, als das Publikum damals hinsichtlich einer raschen Aufeinanderfolge der Novitäten ebenso oder vielleicht sogar noch mehr verwöhnt war, als jetzt. Unter solchen Umständen konnte nichts Anderes übrig bleiben, als die Entlehnung der Bühnenneuigkeiten von anderen Nationen, in erster Linie von den Franzosen, und es war ein Glück für das junge Institut, daß sich in der Person des Schriftstellers W. Friedrich ein Uebersetzer und Bearbeiter von ausgezeichneter Geschicklichkeit und von vortrefflichem Geschmack gefunden hatte. Die Zahl der Uebertragungen aus dem Französischen, welche dieser ungemein fleißige Schriftsteller in den ersten Jahren nach der Eröffnung des Thaliatheaters lieferte, ist eine unglaublich große und es befanden sich darunter viele, die stürmischen Beifall errangen und zahlreiche Wiederholungen erlebten. Man hat zwar schon damals, besonders aber in späteren Jahren, als es galt, den Leiter

des Thaliatheaters um jeden Preis anzugreifen, einen schweren Vorwurf gegen ihn herleiten wollen aus dieser Pflege französischer Bühnen-Erzeugnisse; aber nur die nackte Urtheilsunfähigkeit, welcher jedes Verständniß für Maurice' schwierige Situation abgeht, vermag diesem Vorwurf eine Berechtigung zuzuerkennen.

Unter den beliebteren deutschen Autoren war es ja einzig Charlotte Birch-Pfeiffer, deren Arbeiten schon damals theilweise auch dem Thaliatheater überlassen wurden und sich dort neben den Uebersetzungen aus dem Französischen erfolgreich zu behaupten vermochten. Wie mannigfach und scharf auch die Angriffe gewesen sind, denen sich diese überaus productive Schriftstellerin — sie schrieb in vierzig Jahren gegen hundert Theaterstücke und Operntexte — während der ganzen Dauer ihrer Thätigkeit aussetzen mußte, so läßt sich doch keinen Augenblick in Abrede stellen, daß sie ein ausgezeichnetes Talent dafür besaß, aus den gewählten Stoffen — die allerdings nur in seltenen Fällen ihre eigene Erfindung waren — effectvolle und theilweise mit geradezu meisterlichem Geschick gebaute Dramen zu gestalten, die eine Fülle dankbarer Aufgaben für die Darsteller enthielten, und die sich durch ihre streng moralische Basis vortheilhaft von den Arbeiten Kotzebue's unterschieden. So zählte denn im Jahre 1844 namentlich das „Pfefferrösel" zu den beliebten Repertoirstücken des Thaliatheaters, aber bei der Sucht des Publikums nach Novitäten

konnte das natürlich bei Weitem nicht ausreichend sein, die Theilnahme für das Theater zu erhalten.

Dazu bedurfte es für den Anfang sehr großer Anstrengungen nnd theilweise außerordentlicher Mittel. In die Kategorie des Letzteren sind denn auch die unaufhörlichen Gastspiele künstlerischer Celebritäten zu zählen; die in den ersten Jahren so zahlreich waren, daß ich mich darauf beschränken muß, hier nur die bedeutendsten dieser Gäste zu nennen. Es läßt sich nicht leugnen, daß eine derartige Tactik, so wirksam sie auch für den Augenblick sein mochte, ihre großen Bedenken hatte, und daß dieses Experiment in dem Moment, wo seine weitere Durchführung unmöglich war, und wo man dem Publikum nichts Anderes mehr vorführen konnte, als die einheimischen Kräfte, die ganze Existenz des Unternehmens auf Spiel setzen konnte. Hat man doch Beispiele genug dafür, daß durch eine solche überstürzte Aufeinanderfolge der verschiedenartigsten Gastspiele das Ensemble des fest engagirten Personals zerrissen, die Entwickelung der einzelnen künstlerischen Individualitäten unterdrückt und jene leidige Imitationssucht hervorgerufen wird, welche den Untergang schauspielerischer Selbstständigkeit und echten Künstlerthums bedeutet. Das Alles mußte auch für das Thaliatheater und seine Mitglieder befürchtet werden, und es bekundet einen hohen Grad von Tüchtigkeit der Leitung sowohl wie des Personals, daß alle diese Erscheinungen vollständig ausblieben. Den schwersten Stand hatte damals unzweifelhaft der treffliche Schauspieler Wilke, dem die Aufgabe zu=

fiel, sich neben und nach den berühmtesten derzeitigen Komikern zu behaupten. Seine lebensvolle, von allen Manieren und Extravaganzen frei gehaltene Darstellungsweise, die sich in den verschiedenartigsten Rollenfächern zu bewegen wußte, und die oft die anscheinend nichtigsten Partieen zu ungeahnter Geltung brachte, schlug indessen die brillante Virtuosentechnik aller seiner Rivalen aus dem Felde und erhielt ihm während seiner ganzen Thätigkeit die wohlverdiente Achtung und Liebe des Publikums.

Ein Gast, dem sich, abgesehen von seinem glänzenden Rufe, schon um seiner Landsmannschaft willen das Interesse der Hamburger in erhöhtem Maße zuwendete, war der Heldendarsteller Wilhelm Kunst, der am 13. August 1844 in der Rolle des General Morin sein Gastspiel eröffnete. Selten ist wohl ein so reiches natürliches Talent, eine solche Fülle der herrlichsten Gaben in einem einzigen Manne vereint gewesen mit so vielen häßlichen Charaktereigenschaften, wie bei Wilhelm Kunst, dem gefeierten Mimen, dessen ganze Schauspieler-Carrière, ja, man kann wohl sagen, dessen ganzer Lebenslauf bezeichnet wird durch Contract- und Vertrauensbrüche der gröbsten Art und durch Leichtfertigkeiten, zu deren Entschuldigung selbst die genialste Veranlagung kaum ausreichend sein kann.

Am 2. Februar 1799 in Hamburg von ganz armen Eltern geboren und ohne irgend welche gründlichere Bildung aufgewachsen, war der körperlich früh entwickelte Knabe schon in recht jugendlichem Alter

von einer leidenschaftlichen Liebe für die Schauspielkunst beseelt. Sein erstes Debut in einem winzigen Vorstadttheater Hamburgs fiel indessen so unglücklich aus, daß er, um sich nur vor der handgreiflichen Kritik des erzürnten Publikums zu schützen, während der ganzen Nacht unter den Brettern des Bühnenpodiums versteckt bleiben mußte und erst am Morgen unter dem Schutze eines Polizisten den Rückweg antreten konnte. Bald darauf, als kaum fünfzehnjähriger Junge, während der Anwesenheit der Russen in Hamburg, nahm er Dienste in der hanseatischen Legion; später, als sich statt der freundlich gesinnten Russen die feindlichen Franzosen einstellten, zog er es vor, es unter deren Fahnen zu versuchen. Er betheiligte sich unter des Marschall Davoust' Oberbefehl an der Belagerung seiner eigenen Vaterstadt, ging später mit der französischen Armee nach Westphalen, desertirte von dort und kehrte nach Hamburg zurück. Eine Tante, welche ihn studiren lassen wollte, zog sich zurück, nachdem er das für seine Ausbildung bestimmte Geld durchgebracht hatte; ein Kaufmann, zu dem er in die Lehre gegeben wurde, jagte ihn fort, und so blieb denn den Eltern nichts Anderes übrig, als dem jungen Mann die bisher versagte Einwilligung, sich dem Schauspielerstande zu widmen, zu ertheilen und ihn der eigenen Kraft und dem eigenen Schicksal zu überlassen. *)

---

*) Diese Daten über Wilhelm Kunst's Jugendgeschichte, welche allerdings nicht vollständig mit den Angaben in anderen Biographieen des Schauspielers übereinstimmen, habe ich aus einer kleinen, wenig bekannten und nur noch in

Von da an begann nun für Kunst jene wechselvolle Laufbahn, die sich durch die unvermeidlichen, mannigfaltigen Schwierigkeiten des Beginns emporkämpfte zum höchsten, sonnenumglänzten Gipfel des Ruhmes, um dann — wenn auch lediglich durch des Mimen eigene Schuld — ebenso schnell wieder bergab zu führen bis in eine Tiefe, die in schneidendem, erschütterndem Gegensatz steht zu den glänzenden Verhältnissen und Erfolgen früherer Tage. Durch den leider unter den Schauspielern so häufig auftretenden Fehler einer maßlosen Eitelkeit zur Ueberschätzung seiner Fähigkeiten verführt, glaubte Kunst, sich um seines lieben Ich willen über Alles hinwegsetzen zu dürfen, was für gewöhnliche Menschenkinder durch Gesetz oder Moral mit unübersteiglichen Schranken umgeben ist. Er täuschte das Vertrauen der Directoren, welche Contracte mit ihm eingingen und ihm bedeutende Vorschüsse zahlten, in unverantwortlicher Weise; verließ trotz seiner glänzenden Einkünfte beinahe jede Stadt vor Erledigung seiner Verpflichtungen unter Hinterlassung bedeutender Schulden, und erwarb sich in allen Theaterkreisen den leider nicht ungerechtfertigten Ruf eines gewissenlosen und leichtfertigen Menschen. Am 25. October 1825 verheirathete er sich mit der um

---

wenigen Exemplaren vorhandenen Schrift: „Wilhelm Kunst's, des Mimen, Lebensereignisse und Leistungen auf der deutschen Bühne", beschrieben von Friedrich Menk, Coblenz im Februar 1840. Selbstverlag des Verfassers", deshalb ohne Bedenken übernommen, weil die anderweitigen thatsächlichen Angaben dieser Brochure, deren Zweck übrigens keineswegs eine Herabsetzung, sondern vielmehr eine Verherrlichung Kunst's war, sich, so weit eine Prüfung möglich ist, als richtiger erwiesen haben, denn die in den erwähnten Biographieen.

Der Verfasser.

Vieles älteren berühmten Tragödin Sophie Schröder, um sie nach wenigen Monaten eines leichtfertigen jungen Frauenzimmers wegen zu verlassen. Ein aus dem Zusammenleben mit dem letzteren hervorgegangener Sohn, welchem Kunst seinen Namen gab, widmete sich später ohne wesentlichen Erfolg ebenfalls der Schauspielkunst und trat auch am Hamburger Stadttheater auf. Nach einander fast an allen großen Bühnen Deutschlands engagirt, galt Kunst eine Zeit lang allen Ernstes für den ersten Heldendarsteller, wenn auch die einsichtigere Kritik von vornherein darauf aufmerksam machte, daß er lediglich Naturalist sei und die große Wirkung einzelner Leistungen viel mehr einem glücklichen Zusammenwirken schöner Aeußerlichkeiten und unmittelbaren Eingebungen seines Temperaments zu verdanken habe, als dem wirklichen Studium eines denkenden Künstlergeistes.

Sein Gastspiel am Thaliatheater im Jahre 1844 gab denn auch dementsprechend, trotz des Enthusiasmus des Publikums, einem Blatte Gelegenheit zu einigen wohlberechtigten Aussetzungen, und Kunst beging die große Unklugheit, sich durch einen seiner Trabanten in dem Annoncentheil der „W. G. Nachrichten“ eine sehr ungeschickte Vertheidigung schreiben zu lassen, welche in dem Satze gipfelte, die Kritik dürfe niemals vergessen, daß sie in Kunst nicht nur den gefeierten Schauspieler, sondern auch den Hamburger vor sich habe! —

Seiner noblen Praxis wurde der Darsteller übrigens auch bei diesem Gastspiel nicht untreu, denn

obwohl der pecuniäre Ertrag desselben ein recht bedeutender war, hatten sich doch die Verpflichtungen des Herrn Kunst bald in einer so unbequemen Weise gesteigert, daß er es vorzog, vor Vollendung des contractlich festgesetzten Gastspiels sans adieu zu verschwinden, ohne Rücksicht darauf, daß Maurice für ein Stück („Graf von Irun"), dessen Aufführung Kunst um seinetwillen gewünscht hatte, eine ganz neue Ausstattung an Decorationen u. s. w. beschafft hatte.

Später sank der einst so hoch gefeierte Mime von Stufe zu Stufe. In äußerster Dürftigkeit, einsam und freundlos starb er, von der Mitwelt längst vergessen, in Wien, und keiner der zahllosen Schmarotzer, die ihn in besseren Tagen auf Schritt und Tritt verfolgt hatten, trug dazu bei, das Elend seiner letzten Tage zu mildern.

Der Schluß des Jahres 1844 brachte noch eine mit großem Beifall aufgenommene Novität, die Zauberposse „Der artesische Brunnen" von Räder, dem Nachahmer Raimund's, der die wirksame Eigenart seines Vorbildes indessen niemals erreichte. Die Ausstattung mußte auch hier das Meiste für den Erfolg thun, und in einer Zeit, wo die lächerlichen Uebertreibungen der Decorationswuth glücklicherweise noch nicht über das Stadium einzelner schüchterner Versuche hinausgekommen waren, mußte es natürlich eine riesige Wirkung ausüben, wenn in diesem Stücke z. B. der Schauspieler Boy als Abd-el-Kader auf einem

wirklichen und leibhaftigen Kameel vor den Lampen erschien. *)

Der Kampf zwischen beiden Theatern hatte jetzt das Gebiet einer rein künstlerischen Concurrenz längst verlassen und die Angriffe, denen das Thaliatheater von Seiten erkaufter Scribenten ausgesetzt wurde, überstiegen das Maß des Schicklichen und Entschuldbaren um ein Bedeutendes. Da sich die hiesigen Blätter nicht in dem erwünschten Umfange dazu hergaben, derartige Gehässigkeiten aufzunehmen, wählte man als den geeignetsten Weg Correspondenzen an auswärtige Zeitungen, deren Redactionen aus Unkenntniß der thatsächlichen Verhältnisse weniger scrupulös hinsichtlich der Aufnahme waren. Der eifrigste Schildknappe der Herren Mühling und Cornet — ich will darauf verzichten, seinen Namen zu nennen — war übrigens ein Literat von so großer Unwissenheit und Unfähigkeit, daß es ihm wohl schwerlich gelungen sein dürfte,

*) Carl Gutzkow, der sich damals ebenfalls in einer Weise, die man um des Dichters selbst willen nur aufrichtig bedauern kann, für die Interessen des Stadttheaters in die Reihen der Gegner Maurice' stellte, benutzte dieses Ereigniß zu einem völlig unmotivirten, takt- und geschmacklosen Ausfall gegen das Thaliatheater, indem er dem Schauspieler Carl Bräning in einem für dessen Benefizvorstellung gedichteten, übrigens recht mäßigen Prolog, welcher der ersten Aufführung des „Urbild des Tartuffe" vorherging, folgende Verse in den Mund legte:

Ich gebe zu dem bald entrollten Lustspiel
Noch einen Schwank, der Alles übertrifft,
Was je als Richard Wanderer, was je
Als Fanny Elßler ich geleistet habe,
Noch einen Schwank, wie ihn die Concurrenz
Mit drüben Casse füllender nicht spielte,
Ich dachte, so gehst du gewiß nicht fehl,
Zeigst du dich heut — als reines Kunst-Kameel!

mit seinen Correspondenzen anf den unbefangenen Theil des Publikums eine Wirkung auszuüben *).

Maurice ließ sich denn auch durch alle derartigen Anfeindungen, welche, wie sich ein derzeitiges hamburgisches Blatt sehr richtig ausdrückt, „den Stempel böswilliger Gesinnung gar zu grell an der Stirn trugen", nicht einen Augenblick beirren. Er hatte bei Weitem den größten und gewiß auch nicht schlechtesten Theil des Publikums auf seiner Seite und er sah bald genug ein, daß es viel zweckmäßiger sei, sich die Gunst desselben durch ein Fortfahren auf dem betretenen Wege zu erhalten, als sich auf eine Rechtfertigung gegenüber den Stadttheater-Literaten einzulassen.

Auch im Jahre 1845 trug er also für eine rasche Folge von Novitäten und für eine Reihe sehr bemerkenswerther Gastspiele Sorge, unter denen dasjenige des in Hamburg von seinem willkürlich abgebrochenen Engagement am Stadttheater her noch in lebhaftester Erinnerung stehenden Hendrichs das erste war. Erst wenige Monate früher hatte der Intendant der Berliner Hoftheater, Küstner, diesen Schauspieler gewonnen, indem er die für den Fall eines Contractbruchs stipulirte Conventionalstrafe von 3000 Thalern für denselben erlegte. Rechtlich waren

*) Als Stylproben aus den Recensionen dieses „kritischen Schriftstellers" mögen folgende Stellen dienen, welche in Besprechungen über Aufführungen im Stadttheater wörtlich zu lesen sind: „Herr Grunert spielte im Fiesco den Mohren. Er war es äußerlich und innerlich!" — Ein innerlicher Mohr! — Und: „Dem. Lebrun hat viel Begabung für das Lustspiel, aber dem Dramatischen ist sie noch nicht gewachsen!" **Sapienti sat**!

Der Verfasser

die Verbindlichkeiten des Künstlers damit allerdings gelöst worden, aber die Hamburger hatten ihm sein Verhalten in der Angelegenheit doch recht übelgenommen, und es konnte immerhin als ein Wagniß erscheinen, daß es Hendrichs schon nach so kurzer Zeit unternahm, wieder als Gast vor dem feindselig gestimmten Publicum zu erscheinen. Er selbst war sich dessen auch offenbar sehr wohl bewußt, denn wenige Tage vor seinem auf den 11. April festgesetzten ersten Auftreten suchte er durch eine längere Annonce in den „W. G. Nachrichten" seine Handlungsweise der Stadttheater-Direction gegenüber, wenn auch nicht sehr glücklich, zu vertheidigen. Seine Gegner waren zahlreich im Theater vertreten, und es wäre unzweifelhaft zu scandalösen Auftritten gekommen, wenn nicht ein drolliges Mißverständniß den Gast gerettet hätte. Ein Theil des Publicums hielt nämlich den zuerst auftretenden Schauspieler Meyer für Hendrichs und begann zu pfeifen, während Andere sich bemühten, die Opposition durch Beifallsäußerungen zu unterdrücken. Bei Meyer's ersten Worten trat der Irrthum deutlich zu Tage, eine lebhafte Heiterkeit ging durch das Haus und Hendrichs wurde beim Heraustreten aus der Coulisse von dem heiter und versöhnlich gestimmten Publicum mit einmüthigem Beifall empfangen. Die schöne und elegante Erscheinung des Gastes, sein wohlklingendes Organ und seine noble Spielweise beseitigten bald auch den letzten, hier und da noch zurückgebliebenen Groll, und die Zustimmung, mit welcher das kleine Kunststückchen

des „Garrick" in „Dr. Robin" und sein Spiel in Töpfer's vieractigem Lustspiel „Canova's Jugendliebe" aufgenommen wurde, war eine sehr laute und herzliche. Das Wohlwollen übertrug sich auch auf die letztgenannte Novität, deren Vorzüge ohne Rücksicht auf die andererseits sehr fühlbar hervortretenden Schwächen warme Anerkennung fanden.

Mit jubelndem Beifall begrüßte man im Mai desselben Jahres Louis Schneider's characteristische Leistungen in den fast durchgängig von ihm selbst verfaßten dramatischen Kleinigkeiten, von denen vor Allem das zum ersten Male gegebene „Der Kurmärker und die Picarde" mit dem von Schneider meisterlich vorgetragenen Lied vom „Danneboom" auf das Lebhafteste ansprach. Bei der Erwähnung von Schneider's Mitbewerbung um die Stadttheater-Direction wird mir Gelegenheit gegeben sein, noch einmal ausführlicher auf diesen in mehr als einer Hinsicht bemerkenswerthen und seltenen Mann zurück zu kommen.

Von ungleich größerer Bedeutung, namentlich für die Freunde höherer Kunstgenüsse waren die jetzt folgenden Gastspiele der Charlotte von Hagn vom Berliner Hoftheater, Baumeister's und Carl La Roche's. Die erstgenannte Schauspielerin zählte damals ja zu den leuchtendsten Sternen am Kunsthimmel, und wenn man sich dem Urtheile Eduard Devrient's *) anschließen darf, so besaß sie in der

*) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. V. Band.

That alle Anlagen und Fähigkeiten, welche sie zu einer der ersten deutschen Schauspielerinnen hätten machen müssen. Während sie durch vollendete körperliche Schönheit und seltene Anmuth der Bewegungen die Zuschauer von vornherein bestach, und während ihre wohlklingende Stimme ausgiebig und biegsam genug war um auch den Anforderungen des höchsten leidenschaftlichen Affects zu genügen, verfügte sie über ein in Wahrheit außerordentliches Darstellungstalent, voll Erfindungskraft, characteristischer Mannigfaltigkeit und tiefer Empfindung, voll Scharfsinn, Witz, Eleganz und Feinheit. Aber eine unbesiegbare Eitelkeit, die hart genug an offenbare Verblendung streifte, ließ sie den Maßstab für ihr Können und ihre Natur verlieren, so daß eine volle Entfaltung ihrer herrlichen Fähigkeiten, wie sie eben nur möglich ist, so lange man noch lernen will und sich nicht für unfehlbar hält, unterblieb.

Wie sehr bei Charlotte von Hagn (später Frau von Owen) diese maßlose Eitelkeit selbst über jedes künstlerische und frauenhafte Tactgefühl den Sieg davon trug, beweist am Besten die Thatsache, daß sie einmal die Darstellung der Marianne in „Verirrungen“ mit den Worten verweigerte: „Ich will nicht immer Rollen spielen, in denen ich gebessert werde!“

So wenig sich auch verkennen läßt, daß das Publikum selbst, vor Allem aber eine corrupte und unfähige Kritik, wie sie zu allen Zeiten das große Wort geführt hat, die Hauptschuld daran tragen, wenn eine Schauspielerin oder ein Schauspieler zu einer

gewissen Selbstüberschätzung gelangt, so deutlich bekundet doch eine so lächerlich dünkelhafte Ueberhebung der eigenen Persönlichkeit, daß in der Brust des betreffenden Darstellers kein Funke jenes heiligen Feuers glüht, das ihn nur um der Kunst selbst willen zu mächtigem Schaffen begeistern soll. Wem der Altar der Kunst nur dazu da ist, sich das dürftige Flämmchen eitler Selbstberäucherung darauf anzuzünden, der darf selbst bei dem schönsten Talent kaum einen Anspruch auf den Namen eines Künstlers erheben.

Wie ganz anders tritt uns da die Persönlichkeit des Altmeisters Carl La Roche entgegen, welcher ein Monat später als „Capitain Cobridge" und „Lorenz Kindlein" im Thaliatheater gastirte. Ohne das voll berechtigte Selbstgefühl des Mannes und des Künstlers jemals zu verleugnen, bewahrte sich dieser ausgezeichnete Darsteller bis in sein hohes, gesegnetes Alter stets die liebenswürdige Bescheidenheit des echten Talents und die willige Unterordnung unter die Interessen der Kunst, welche immer höher stehen müssen, als die persönlichen Wünsche und die persönliche Eitelkeit des Schauspielers.

La Roche's Gastspiel brachte auch, am 19. Juli, die erste Aufführung von Shakespeare's „Kaufmann von Venedig", dessen Erscheinen den Herren Cornet und Mühling wieder Anlaß zu bitterer Klage gab, weil ihrer Meinung nach der „Kaufmann von Venedig" kein Lustspiel, sondern ein Schauspiel sei und weil die beschränkte Concession dem Director Maurice nur gestatte, Lustspiele zu geben. Dabei

vergaßen die beiden Stadttheater-Directoren aber vollständig, daß auch auf ihrer eigenen Bühne, das Stück jederzeit, entsprechend der ganz unzweifelhaften Ansicht des Dichters, unter der Bezeichnung „Lustspiel" aufgeführt worden war. Gewiß wieder eine hübsche Probe von neidloser Collegialität!

Eine würdige und schlagende Antwort auf alle Angriffe, welche die Ehrenhaftigkeit seines künstlerischen Strebens und die Kräfte seiner Bühne verdächtigen wollten, gab Maurice mit der Einstudirung und vortrefflichen Aufführung von Lessing's Muster-Lustspiel „Minna von Barnhelm", obwohl er als ein ausgezeichneter Kenner des Publikums und seiner oft schwer zu begreifenden Geschmacksrichtungen gut genug wissen konnte, daß der pecuniäre Erfolg geringfügiger sein werde, als bei der mittelmäßigsten Possen-Novität. In der That sah der 26. September, an welchem die sehr sorgfältig vorbereitete erste Aufführung des Stückes stattfand, ein schlecht besetztes Haus. Wer möchte wohl angesichts solcher Thatsachen einem Privattheater-Director einen Vorwurf daraus machen, wenn er fortfuhr, Uebersetzungen und mittelmäßige heimische Erzeugnisse zu geben?

Um diese Zeit war auch ein Hamburgischer Schriftsteller, Christern, dessen Ruhm wohl nicht gar zu weit über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus gelangt sein dürfte, auf den keineswegs glücklichen Einfall gerathen, sich als dramatischer Dichter zu versuchen, und noch dazu sollte kein Geringerer als der große Goethe den Mittelpunkt seines

Bühnenwerkes bilden. Das Opus, welches denn auch richtig am 20. November zur Aufführung kam, nannte sich „Sesenheim oder die beiden Görgen", Charakterlustspiel in einem Aufzuge, und hatte die schon durch den Titel genugsam angedeutete Episode aus Goethe's Jugendzeit zum Gegenstande. Dem Werthe des dürftigen Machwerks entsprechend war die Aufnahme; das Stück fiel durch; aber trotz des einmüthigen Urtheils der Presse gab der Autor nicht seiner Arbeit, sondern der nach seiner Ansicht mangelhaften Aufführung die Schuld an diesem Malheur. Er polemisirte in den Zeitungen auf das Heftigste gegen Maurice, und dieser sah sich schließlich genöthigt, das Publikum selbst zum Schiedsrichter anzurufen. Das Stück wurde wiederholt und das Verdict der Zuschauer enthielt eine tiefe Beschämung für den eingebildeten Verfasser: Man pfiff das „Charakter-Lustspiel" gründlich aus und rief sämmtliche Darsteller zum Zeichen der Anerkennung vor die Lampen!

Was das Jahr 1845 sonst noch an Gastspielen brachte, war entweder von untergeordneter Bedeutung oder es wäre, wie das Auftreten der Lehmann'schen Gymnastiker-Gesellschaft, in der Vorstadt besser am Platze gewesen. Daß die leidige Nothwendigkeit, durch beständige Vorführung von Neuigkeiten das Publikum heranzuziehen, oft recht wunderliche Erscheinungen zu Tage brachte, beweist unter Anderem der Umstand, daß die erwähnten Lehmann'schen Gastvorstellungen zusammen fielen mit dem Auftreten einer italienischen Altistin, Signora Alboni, von der selbst ausgezeichnete

Musikkenner behaupteten, sie sei ein Stern erster Größe, und von der ein, mit der Mythologie anscheinend besonders vertrauter Berichterstatter der „Leipz. Allg. Zeitung" sagte: „Eine Gestalt wie die der Hera, ein Kopf, wie der des Dionysos der Griechen, eine Stimme wie die des Orpheus, als er den Cerberus zwang, kurz, ein Phänomen, wie es nur unter der glühenden Sonne der Romagna emporblüht!"

Bedenkliche Situation des Stadttheaters. — Kündigung der Directoren Cornet und Mühling. — Die Bewerber um die Pacht des Theaters. — Louis Schneider. — Sein Leben und sein Charakter. Seine Wahl und sein Rücktritt. — Maurice und Baison werden gewählt. — Beifallsbezeugungen des Publikums. — Der Abschied der bisherigen Directoren. — Die Eröffnungsvorstellung unter Baison-Maurice. — Robert Prutz. — Mißhelligkeiten. — Baison's Eitelkeit. — Carl Brüning. — Der Bruch zwischen den beiden Directoren. — Wurda tritt an Maurice' Stelle.

Die Directoren des Stadttheaters, Julius Mühling und Julius Cornet, welche seit dem Jahre 1841 gemeinschaftlich die Leitung der ersten Hamburgischen Bühne führten, mochten endlich zu der Ueberzeugung gekommen sein, daß ihr Nebenbuhler Maurice durch Verdächtigungen, Anfeindungen und Angriffe aus dem Hinterhalt eines gewissen journalistischen Lagers, wie sie bis dahin an der Tagesordnung gewesen waren, nicht beseitigt werden könne. Sie sahen das Theater am Pferdemarkt rasch und stetig emporblühen, trotzdem die „Recensenten", mit denen sie einige „Fühlung" hatten, unaufhörlich in alle Welt hinausposaunten, die Leistungen auf jener Bühne und die ganze

Directionsführung seien keinen Schuß Pulver werth, und sie konnten sich endlich auch als praktische Kenner des Theaters der Ueberzeugung nicht verschließen, daß der ausgezeichnete Stamm wohl geschulter Kräfte und vor Allem das treffliche Ensemble, an welchem sich das Publikum dort ergötzen konnte, über Kurz oder Lang die stark abwärts gehenden Leistungen des Schauspielpersonals im Stadttheater gewaltig verdunkeln oder gar vollständig in den Schatten stellen würden.

Wenn diese immer bedenklicher werdende Situation für die Stadttheater-Directoren eine Aenderung zum Besseren erhalten sollte, so gab es dafür nur zwei Mittel. Entweder mußte die Concurrenz mit dem anderen Institut durch ungewöhnliche künstlerische Anstrengungen ausgehalten werden, oder man mußte dem Publikum durch einen besonders eclatanten Schritt, durch einen weithin dröhnenden „Schreckschuß" die Nothwendigkeit vor Augen führen, zur weiteren Erhaltung des Stadttheaters, resp. seiner Leiter, mit verstärkten Kräften beizutragen.

Mühling und Cornet entschlossen sich, das Letztere zu wählen und am 1. April 1845 reichten sie dem Verwaltungsrath der Stadttheater-Gesellschaft eine Kündigung ein, durch welche ihr Pachtcontract auf den 1. April 1847 aufgesagt wurde. Man gab ihnen eine Bedenkzeit von sechs Monaten, nach deren Ablauf sie indessen die Kündigung wiederholten. Daß es ihnen trotzdem mit dem Gedanken, die Direction des Stadttheaters aufzugeben, durchaus nicht Ernst gewesen ist, beweist am besten ihre sofortige Neubewer-

bung um dieselbe und die mit allen nur erdenklichen Mitteln betriebene Agitation zur Gewinnung einer Majorität unter den Actionären. Cornet trat allerdings kurz vor der entscheidenden Abstimmung von der Bewerbung zurück, da sich Baison, der an seiner Stelle eine Vereinigung mit Mühling einging, verpflichtete, ihm für den Fall, daß er und sein Mitbewerber gewählt würden, ein Abstandsgeld von 73,000 Mark Crt. zu zahlen.

In Folge der vom Stadtheater-Comité erlassenen öffentlichen Aufforderung hatten sich dreizehn Bewerber um die erledigte Pacht gemeldet, unter ihnen in erster Linie Ch. Maurice und Louis Schneider, der Berliner Hofschauspieler, der sich beim hamburgischen Publikum großer Beliebtheit erfreute. Maurice hatte sich zu der Mitbewerbung hauptsächlich durch die Hoffnung bestimmen lassen, daß eine einheitliche Leitung beider Bühnen dem schädlichen und auf die Dauer unerträglichen Concurrenzstreit ein Ende machen würde, und daß eine ruhigere und stetige Weiterentwickelung, wie sie ja im Interesse jedes wahren Kunstfreundes liegen mußte, an die Stelle des bisherigen ungesunden Wettkampfes treten würde.

Unterstützt von der weitaus überwiegenden Mehrheit des besseren hamburgischen Publikums, konnte Maurice um so sicherer erwarten, daß die Wahl der Actionaire auf ihn fallen würde, als die Persönlichkeit und die Charakter-Eigenschaften seines Socius Louis Schneider eine genügende Gewähr dafür zu bieten schienen, daß die neue Direction eine

wesentliche künstlerische Hebung der ersten hamburgischen Bühne im Gefolge haben würde.

Schneider war in der That eine jener seltenen Erscheinungen, die mit großer Schärfe des Geistes, mit unermüdlicher, ausdauernder Arbeitskraft, mit staunenswerther Vielseitigkeit und hinreißender persönlicher Liebenswürdigkeit, zugleich eine Ehrenhaftigkeit und Festigkeit des Charakters verbinden, der man auch dann seine warme Anerkennung nicht versagen kann, wenn man den Ueberzeugungen und Handlungen, welche der Ausfluß eines solchen Charakters sind, seine unbedingte Zustimmung nicht zu geben vermag. Die Ereignisse seines mannigfach bewegten Lebens und die Geschichte seiner bis zu einer verhältnißmäßig bedeutenden Höhe emporgestiegenen Laufbahn sind bekannt genug, um hier eine kurze Zusammenfassung zu gestatten.

Als Sohn eines beständig herumwandernden Kapellmeisters geboren, spielte der kleine Ludwig schon in seinem neunten Jahre auf der Bühne zu Reval Kinderrollen, und noch in sehr jugendlichem Alter, im Jahre 1820, hatte er das Glück, an das Berliner Hoftheater engagirt zu werden. Freilich nahm er hier lange Zeit hindurch eine nichts weniger als hervorragende und glänzende Stellung ein, und seine vielseitige Verwendbarkeit — er wirkte in kleineren Partieen der Oper, des Schauspiels und des Ballets — fand nur geringe Anerkennung. Durch die vielen Reisen aber, welche er schon als Knabe mit seinem Vater gemacht, wie durch seine unermüdliche Arbeits-

lust und seine seltene Ausdauer, hatte sich Schneider eine gründliche Kenntniß aller für europäische Bildung in Betracht kommenden fremden Sprachen angeeignet und er sprach das Französische, Englische, Spanische, Italienische und Russische mit derselben Geläufigkeit, wie seine deutsche Muttersprache. Dieser Kenntniß, welcher man vor vierzig Jahren begreiflicher Weise einen noch höheren Werth beilegte, als jetzt, verdankte Schneider seine im Jahre 1836 erfolgende Anstellung als Lehrer der englischen und russischen Sprache an der allgemeinen Kriegsschule zu Berlin; aber obwohl auch seine Beschäftigung am Theater während dieser Zeit dieselbe blieb, fand er doch noch Zeit zu einer mannigfaltigen literarischen Thätigkeit, die sich auf den verschiedensten Gebieten bewegte.

Er schrieb eine große Anzahl von Liederspielen, Schwänken und Possen, von denen der „Kapellmeister von Venedig", „Der reisende Student", „Der Kurmärker und die Picarde" sich am Längsten erhalten haben; außerdem verfaßte er eine ganze Reihe von Skizzen, Novellen und Romanen, gab eine Zeitung „Der Soldatenfreund" heraus und redigirte unter dem Pseudonym Both das „Bühnenrepertoir des Auslandes". Wenn sich auch unter dieser Fülle von schriftstellerischen Arbeiten kaum eine einzige von dauerndem Werthe befindet, so liefern sie doch durchweg Proben eines achtungswürdigen Talentes, dem unter anderen Umständen und ohne die leider überall hervortretende Oberflächlichkeit auch wohl gehaltvollere Leistungen möglich gewesen wären.

Daneben entwickelten sich Schneider's schauspielerische Fähigkeiten und seine Beliebtheit gleichfalls in raschester und günstigster Weise. Namentlich in den kleinen Bluetten und Vaudeville's, die er selbst und wohl nicht ohne Rücksicht auf die besonderen eigenen Talente geschaffen, war er in Bezug auf manche characteristischen Einzelheiten ganz unübertrefflich. Es gilt das zumal von seinem Landwehrmann Schulze im „Kurmärker und Picarde", welche Rolle in dem sturmbewegten Jahre 1848 für ihn zur Ursache eines sehr unangenehmen Auftrittes, aber auch zur eigentlichen Grundlage seines künftigen Glückes werden sollte.

Beim Vortrage des in diese Rolle eingelegten Liedes „O Danneboom" benutzte nämlich der durchaus loyal und anti-revolutionair gesinnte Schneider einige Verse zu einer Demonstration, die unter den damaligen Verhältnissen in einem Berliner Theater mehr als gewagt war. Bei den Worten:

Die Treue und Beständigkeit,
Die soll man üben allezeit!

trat er dicht an die Lampen des Prosceniums und sang mit erhöhter Stimme und unverkennbarer Anzüglichkeit in das Publikum hinein. Die Folge war ein wüthender Sturm der Entrüstung, der den Schauspieler nöthigte, abzutreten, um sich vor schlimmeren Ausschreitungen der erregten Zuschauermenge zu schützen. Man hatte indessen nicht verfehlt, dem Könige Friedrich Wilhelm IV. von dem muthvollen Auftreten seines Hofschauspielers Bericht zu erstatten

und eine unmittelbare Wirkung zeigte sich in Schneider's Ernennung zum Vorleser des Königs, welcher bald darauf die Verleihung des Titel's „Hofrath" folgte.

Die letzte Ursache zu Schneider's gänzlichem Rücktritt von der Bühne war indessen nicht die erwähnte tumultuarische Scene im Berliner Hoftheater gewesen, sondern ein wo möglich noch ärgerer Scandal, dessen Gegenstand Schneider einige Monate später ohne jede Veranlassung von seiner Seite bei einem Gastspiel im Hamburger Thaliatheater wurde. Ich werde im nächsten Abschnitt genöthigt sein, des Näheren auf die Einzelheiten dieses überaus bedauernswerthen Ereignisses einzugehen; hier sei nur noch hinzugefügt, daß Schneider seine angenehme und nicht einflußlose Stellung am preußischen Hofe auch unter dem Könige Wilhelm I. behielt, daß er sogar wiederholt zu bedeutenderen diplomatischen Missionen benutzt wurde und wegen seiner erprobten Zuverlässigkeit, Verschwiegenheit und ehrenhaften Gesinnungstreue das Vertrauen seines Königs in hohem Grade genoß. An sichtbaren Zeichen desselben hat es ihm denn auch nicht gefehlt, und soll Schneider nach Bismarck und Moltke von allen preußischen Unterthanen die meisten Orden besessen haben. Er starb in der Nacht vom 15. zum 16. December 1878 zu Potsdam, und ein liebenswürdiger, geselliger Mensch, ein guter Kamerad, ein vortrefflicher Gatte und Familienvater schied mit ihm aus dem Leben.

Dieser Mann nun — im Jahre 1846 noch auf dem Zenith seiner, später allerdings wesentlich ver-

blaßten Popularität stehend — war der Mitbewerber des Director Maurice um die Pacht des Stadttheaters. Neben ihnen konnten nur noch Baison und Mühling, und Gloy und Wurda, welche ebenfalls reflectirten, einigermaßen in Betracht kommen, doch waren die Aussichten der beiden Letzteren von vornherein verschwindend gering.

Nach einer sehr lebhaft betriebenen Agitation und einem höchst unerquicklichen Federkrieg in hamburgischen und auswärtigen Blättern, erhielten in der am 26. Februar 1846 stattgehabten Versammlung der Stadttheater-Actionäre Maurice und Schneider 76, Baison und Mühling 43 und Gloy und Wurda 10 Stimmen. Damit schien die Directionsfrage in raschester und günstigster Weise erledigt zu sein, wenn auch die Partei der bisherigen Directoren Mühling und Cornet mit dem Ergebniß keineswegs zufrieden war und sich in Gehässigkeiten gegen Maurice überbot.

Da traf plötzlich und durchaus unerwartet von Seiten Louis Schneider's aus Berlin an das Stadttheater-Comité die Mittheilung ein, daß er sich außer Stande sehe, den Verpflichtungen, welche ihm die Mitdirection der Bühne auferlegen würde, nachzukommen und daß er darum seine Bewerbung zurückziehen müsse. Begreiflicher Weise waren das Befremden und die Entrüstung über diese Handlungsweise des erst mit so großem Eifer aufgetretenen Schauspielers lebhaft und allgemein. Man erging sich mit sehr bitterer Ironie über Schneider's angeblich übertriebene

Loyalität, weil man keine andere Erklärung für seinen in letzter Stunde beschlossenen Rücktritt fand, als einen Wunsch des Königs von Preußen, der denn auch wirklich ausgesprochen sein soll. Es scheint mir indessen, daß man aus Billigkeitsgründen auch der später versuchten Rechtfertigung Schneider's, in welcher er sein Verfahren mit dem Vorhandensein pecuniärer Schwierigkeiten entschuldigte, einige Glaubwürdigkeit beizumessen habe, und man wird kaum fehl gehen, wenn man auf ein Zusammentreffen beider eben erwähnten Ursachen schließt.

Auch die Wahl des Director Maurice war durch diesen Schritt Schneider's natürlich hinfällig geworden und die Bewerbungen, Agitationen und Feindseligkeiten begannen im verstärktem Maße von Neuem. Maurice hatte sich jetzt mit dem gefeierten Schauspieler Jean Baptiste Baison, dem ersten und wegen seiner hohen künstlerischen Begabung mit Recht am Meisten bewunderten Mitgliede des Stadttheaters vereinigt. Dem hamburger Publikum gegenüber war damit ein vollkommen ausreichender Ersatz für Schneider gefunden, denn bei der großen Verehrung, welche man für den Künstler Baison hegte, glaubte man, von dem Director Baison nicht minder Vortreffliches und Fruchtbringendes erwarten zu dürfen.

In der auf den 16. Mai 1846 einberufenen zweiten Generalversammlung der Actionäre, in welcher es ziemlich lebhaft herging, da Mühling's Anhänger ihre ganze Kraft aufboten, die Wahl Maurice' zu verhindern, und in welcher sogar der gewandte und geistreiche Dr. Heckscher eine lange Rede für die

Wiederwahl der beiden bisherigen Directoren hielt, vereinigten sich auf Maurice=Baison 84 und auf Marr und Wurda 27 Stimmen, während sich fünf Actionäre für eine Wahl Cornet's erklärten. Noch im letzten Augenblick, als der Ausfall der Entscheidung nicht mehr zweifelhaft sein konnte, hatte Mühling, wohl in der Meinung, sich dadurch einen einigermaßen ehrenvollen Rückzug zu sichern, durch seinen Anwalt Dr. Eden der Versammlung ein Schreiben überreichen lassen, in welchem er auf eine weitere Mitbewerbung verzichtete, „weil notorisch Stimmenwerbungen stattgefunden hätten!" Es war das eine Verdächtigung, welche nach all' den stadtbekannten und nicht immer sehr beifallswürdigen Machinationen des Herrn Mühling geradezu komisch klang und welche darum nicht den geringsten Eindruck auf die Versammlung machen konnte.

Wie aufrichtig und allgemein im Publikum die Befriedigung über das Ergebniß dieser Abstimmung war, documentirte sich in recht unzweideutiger Weise durch eine herzliche Ovation, welche am Abend desselben Tages im Thaliatheater dem Director Maurice dargebracht wurde. Das in allen Räumen gedrängt volle Haus rief ihn nach beendigter Aufführung stürmisch hervor, um dem nach längerem Zögern vor den Lampen Erschienenen durch lang anhaltenden Beifall seine Glückwünsche auszudrücken. Im hohen Grade überrascht und bewegt von dieser unerwarteten Aeußerung einer herzlichen Sympathie, war Maurice kaum im Stande, seinen Dank in zusammenhängender Rede zum Ausdruck zu bringen.

Die Directoren Cornet und Mühling aber, welche nun wohl einsehen mußten, daß ihre Sache in Hamburg eine vollständig verlorene war, richteten ihr Augenmerk von diesem Tage an lediglich darauf, in den letzten Monaten ihrer Wirksamkeit noch möglichst hohe Einnahmen zu erzielen, ohne Rücksicht darauf, ob die Zustände des Theaters dadurch vollständig ruinirt und ihren Nachfolgern ein Chaos hinterlassen würde, das sich vielleicht trotz der äußersten Anstrengungen kaum wieder in geordnete Verhältnisse überführen ließ.

Glücklicher Weise konnte diese unverantwortliche Wirthschaft nur bis zum 28 März 1847 dauern, denn an diesem Tage hatte die Direction Cornet-Mühling nach den contractlichen Bestimmungen ihr Ende erreicht. Da sich beide Directoren bis zu ihrer Kündigung in mancher Hinsicht um Bühne und Publikum verdient gemacht hatten und da die unerwartete Folge ihres Schrittes ein gewisses Bedauern für sie erweckte, so zeichnete das überfüllte Haus an diesem Abschiedstage — es war an einem Palmsonntag — die beiden scheidenden Bühnenleiter in der ehrenvollsten Weise aus. Die Ansprache Mühling's, durch welche er für die ihm gewordenen Gunstbeweise dankte, war eine durchaus würdige und wurde dementsprechend aufgenommen. Cornet aber ließ sich von der Aufregung des Augenblicks hinreißen, dem Publikum versteckte Vorwürfe über Dinge zu machen, die er selbst und sein Directionscollege verschuldet hatte. Man pfiff ihn unbarmherzig aus, und ein greller Mißton begleitete sein

Scheiden aus einem Wirkungskreise, dem er immerhin einen nicht unerheblichen Theil seines Vermögens geopfert hatte.

Mühling übernahm, wie genugsam bekannt ist, schon im folgenden Jahre die Direction des Stadttheaters zu Frankfurt a. M. und führte dieselbe zur vollen Befriedigung des Publikums. — Hochbetagt starb er am 7. Februar 1874 zu Berlin, wo sein Sohn eines der ersten und best accreditirten Hotels erworben hatte.

Nach dem Abschiede Cornet's und Mühling's folgte zunächst eine dreiwöchentliche Schließung des Theaters, welche dazu benutzt wurde, dem Zuschauerraum eine Neudecoration zu geben, verschiedene Verbesserungen anzubringen, neue Vorhänge anzufertigen, u. s. w. u. s. w. — Am 21. April 1847 fand die erste Vorstellung unter der neuen Direction statt. Das Programm war, abgesehen natürlich von dem Festspiel, genau das nämliche, mit welchem zwanzig Jahre früher Schmidt und Lebrun das Theater eröffnet hatten; es bestand aus Weber's Jubel-Ouverture und Goethe's „Egmont", gewiß den würdigsten Schöpfungen, um das neue Unternehmen angemessen zu inauguriren. Dem Trauerspiel voran ging ein Festspiel, mit welchem sich der als Dramaturg engagirte Robert Prutz bei dem hamburgischen Publikum einzuführen gedachte.

Seine Dichtung war indessen unzweifelhaft besser gemeint als ausgeführt, und wenn auch das zahlreiche Publikum der Eröffnungsvorstellung lebhaft applaudirte,

so galten diese Auszeichnungen doch weniger dem Prutz'schen Werke, als den beiden Directoren, welche in Person für die freundliche Begrüßung dankten. Schließlich rief man, erfreut über die hübsche Ausstattung des Festspiels, auch den Decorationsmaler Gropius hervor. Auf der Bühne wurde das aber mißverstanden, und statt des Malers erschien der Dichter Prutz, dem wohl kaum Jemand diese Ehre zugedacht hatte. Da man ihn indessen nicht persönlich kannte, so nahm man ihn für Gropius, und beiden Theilen blieb, für den Augenblick wenigstens, eine unangenehme Enttäuschung erspart.

Als eine bemerkenswerthe und sehr beifallswürdige Neuerung mußte es betrachtet werden, daß auf dem Theaterzettel dieser Eröffnungsvorstellung die französischen Bezeichnungen „Mademoiselle“ und „Madame“, welche bis jetzt vor den Namen der Schauspielerinnen gebraucht worden waren, zum ersten Mal durch das deutsche „Frau“ und „Fräulein“ ersetzt wurden.

Die Erwartungen aber, welche das Publikum hinsichtlich der Schauspielvorstellungen unter der neuen Direction gehegt hatte, erfüllten sich leider nur zum Theil. Es mußte zwar von der Presse anerkannt werden, daß die Vorzüge, welche die Vorstellungen im Thaliatheater von jeher in so hohem Grade ausgezeichnet hatten, nämlich das frische Tempo, das rasche, präcise Ineinandergreifen und das sichere Zusammenspiel, mehr und mehr auch im Stadttheater zu Tage traten; dagegen führte aber auf der anderen Seite Baison's Starrsinn und seine Künstler-Eitelkeit

Mißstände herbei, zu deren Beseitigung Maurice seinen Einfluß vergebens geltend zu machen suchte.

Wie es nämlich immer zu gehen pflegt, wenn ein Theaterdirector zugleich der vornehmste unter seinen ausübenden Künstlern sein will, so beging auch Baison den Fehler, nur das Engagement solcher Kräfte zuzulassen, welche an seine eigene Begabung nicht hinanreichten, welche gewissermaßen nur den matten Hintergrund bildeten, auf dem sich sein eigenes großes Talent desto leuchtender und glanzvoller abheben sollte. Das Publikum aber hatte begreiflicher Weise durchaus keine Lust, nur immer und immer wieder Baison zu bewundern, es verlangte auch für diejenigen Fächer, welche der Director nicht mit seiner eigenen Persönlichkeit ausfüllen konnte, eine würdigere Besetzung, und die berechtigten Stimmen der Mißbilligung in der Presse wurden immer mahnender und lauter.

Wenn schon diese Ursachen ausreichend waren, eine gewisse Spannung zwischen den beiden Directions-Collegen hervorzurufen, so stellten sich bald noch andere Differenzen ein, welche das gegenseitige Verhältniß immer unerquicklicher gestalteten. Wenn nämlich Maurice bei seiner Bewerbung in erster Linie gehofft hatte, eine einheitliche Leitung beider Bühnen zu erreichen, und dadurch gesteigerte Leistungen auf der einen, wie auf der anderen Seite zu erzielen, eine Hoffnung, welche durch Baison's mündlich eingegangene Verpflichtungen eine wohl begründete war, so begegnete er jetzt in dieser Hinsicht einem starren Widerstande Baison's, der sogar eifrig bemüht war, den

Wettstreit zwischen beiden Theatern fortzusetzen, und der dadurch Maurice, welcher zugleich sein Mitdirector und sein Concurrent sein sollte, wiederholt in eine sehr schiefe und auf die Dauer völlig unhaltbare Stellung brachte. Es ließ sich voraus sehen, daß ein derartiges Verhältniß keinen Bestand haben könne und es bedurfte eben nur eines letzten entscheidenden Anlasses, um den Bruch zu einem vollständigen zu machen.

Diesen Anlaß aber gab der Komiker Carl Brüning, der früher am Stadttheater engagirt gewesen war, und der jetzt mit seiner Braut — seiner nachmaligen vierten Frau — Hamburg abermals aufgesucht hatte, um womöglich wieder in den Verband der Bühne einzutreten. Die Direction des Stadttheaters war mit ihm in Unterhandlungen getreten, hatte dieselben aber definitiv abgebrochen, als Brüning noch im letzten Augenblick eine durch nichts gerechtfertigte Mehrforderung von 600 Crt. Mark stellte. Da der Schauspieler seine Anwesenheit in Hamburg unter diesen Umständen wenigstens zu einem Gastspiel benutzen wollte, so schloß er mit Maurice einen Contract, durch welchen er sich zu mehrmaligem Auftreten im Thaliatheater verpflichtete. Kaum aber hatte Baison von dieser Uebereinkunft Kenntniß erhalten, als er Brüning zu sich entbot, ihm das Versprechen abnahm, den Contract nicht inne zu halten, und ihn aus eigener Machtvollkommenheit für das Stadttheater engagirte, indem er sich erbot, die streitigen 600 Crt. Mark aus seiner eigenen Tasche zu bezahlen.

Sehr begreiflicher Weise war Maurice von dieser keineswegs noblen Handlungsweise seines Collegen nicht sehr erbaut; er legte sofort Protest beim Handelsgericht ein, erklärte sich aber später mit dem Engagement Brüning's für das Stadttheater einverstanden, falls der wortbrüchige Schauspieler vorher seinen contractlich eingegangenen Verpflichtungen gegen das Thaliatheater nachkäme. Brüning, der bezeichnender Weise während der Verhandlungen dadurch eine höhere Gage herauszupressen gesucht hatte, daß er noch einen dritten, schon vorher mit der Intendanz des Hoftheaters in Petersburg abgeschlossenen Contract producirte, weigerte sich dessen, und er wurde später zur Zahlung einer angemessenen Entschädigungssumme verurtheilt.

Maurice aber hatten diese häßlichen Vorgänge so sehr verstimmt und so vollständig von der Unmöglichkeit überzeugt, das Directorat neben Baison weiter zu führen, daß er dem Stadttheater-Comité seine Austrittserklärung überreichte. Dieselbe wurde zwar zuerst mit einigem Befremden zurückgewiesen; als aber Maurice die eigentlichen und sehr berechtigten Gründe für seine Entschließung klar gelegt hatte, von dem Comité unter der Bedingung acceptirt, daß Maurice einen geeigneten Remplaçanten stelle.

Ein solcher brauchte nicht erst lange gesucht zu werden, er fand sich in einem früheren Bewerber um das Stadttheater-Directorium, dem Tenoristen Wurda, der ein so eben abgeschlossenes lebenslängliches Engagement am Hoftheater zu Neu-Strelitz mit Freuden

aufgab, um an die durch Maurice' Rücktritt erledigte Stelle zu treten. Als Sänger hatte Wurda seine eigentliche Blüthezeit bereits hinter sich, denn seine Stimme hatte an Umfang und Wohllaut wesentlich verloren; aber sein vortreffliches Darstellungstalent machte ihn noch immer zu einer sehr schätzenswerthen Bühnenkraft und nur ungern löste man in Neu-Strelitz, wo er von einem früheren Engagement her beim Publikum noch in besonderer Beliebtheit stand, den abgeschlossenen Contract.

Der frühere Director Cornet, gegen welchen Baison und Maurice noch Verpflichtungen wegen des Inventars hatten, protestirte zwar gegen den Eintritt Wurda's, dessen Vermögensverhältnisse seiner Ansicht nach keine genügende Garantie für die Innehaltung der zu übernehmenden Zahlungsverbindlichkeiten darboten; aber seine Einrede wurde vom Handelsgericht zurückgewiesen und am 12. October 1847 trat Maurice von der Mitdirection des Stadttheaters, welche er nur sechs Monate geführt hatte, zurück.

Das Publikum erkannte und achtete die unabweisbare Nothwendigkeit dieses Schrittes, und seine Haltung im Thaliatheater bewies dem Director, daß er nichts von der ihm bis dahin entgegen gebrachten Sympathie eingebüßt habe.

Emil Devrient und andere berühmte Gäste. — „Ein Stündchen in der Schule.“ — „Michels Wanderungen.“ — Bogumil Dawison's erstes Auftreten. — Dawison's Jugend und seine künstlerische Laufbahn. — Seine Krankheit und sein Tod. — Abweichende Urtheile über Dawison. — „Die lustigen Weiber von Windsor“ erleiden einen Mißerfolg. — Heinrich Marr. — Carl Meixner. — Laube's „Karlsschüler.“ — „Der Lumpensammler von Paris“ und die Rivalität der beiden Bühnen.

Während all' dieser Wirren und Mißhelligkeiten in dem stolzen Musentempel in der Dammthorstraße hatte sich in dem freundlichen Theater am Pferdemarkt Manches ereignet, das wohl dazu angethan war, dem jungen Institut viele neue Freunde zu werben. Zu der Schaar berühmter Gäste, welche schon früher auf den Brettern des Thalia-Theaters begrüßt worden waren, hatte sich im April 1846 noch ein hochbedeutender Künstler gesellt, den die Hamburger zwar fünfzehn Jahre früher den Ihrigen genannt hatten, der aber seitdem aus dem wenig beachteten talentvollen Anfänger zu einem der ersten und meistbewunderten deutschen Schauspieler geworden war, — Emil Devrient. Als Träger eines Namens,

den sein Onkel Ludwig bereits zu einem der klangvollsten in der Bühnenwelt gemacht hatte, war Emil mit achtzehn Jahren — im Jahre 1821 — aus dem Kaufmannslehrling zum Schauspieler geworden, und unter der Leitung eines Theodor Küstner und Wohlbrück, angefeuert durch das begeisternde Vorbild eines Alexander Wolf, Eßlair, L. Löwe, Unzelmann und anderer vorzüglicher Darsteller, deren Sterne noch hell in die Jugend des warmherzigen Kunstschülers hineinleuchteten, hatte er rasch seine reichen natürlichen Talente nach der edelsten Richtung hin auszubilden verstanden. Von schöner, eleganter Erscheinung, ein Meister sowohl in der leichten Conversation wie im Recitiren klassischer Verse und ausgestattet mit einer wahrhaft hinreißenden Darstellungsgabe, überragte Emil Devrient die Meisten seiner schauspielerischen Zeitgenossen vorzüglich durch eine seltene Bildung des Geistes und durch eine warme Empfänglichkeit des Gemüths für alles wahrhaft Ideale, Schöne und Erhabene. Groß als Künstler, edel als Mensch, herzlich und liebenswürdig gegen seine Collegen und Freunde, darf er mit Recht als einer der vornehmsten und vollendetsten Vertreter idealer Schauspielkunst angesehen werden, und die Worte welche Ludwig Barnay als Vice-Präsident der deutschen Bühnen-Genossenschaft am 10. August 1872 am Schlusse seines schwungvollen Abschiedsgrußes dem Entschlafenen in seine Gruft nachrief:

Du warst ein Mann — nehmt Alles nur in Allem,
Wir werden nimmer Deines Gleichen seh'n,

sie haben selten auf einen deutschen Schauspieler so vollberechtigte Anwendung gefunden, als auf Emil Devrient.

Bei seinem ersten Gastspiel im Thalia-Theater stand der Künstler im Zenith seines Ruhmes, und durchaus begreiflich war darum der stürmische Jubel, mit welchem das Publikum sein Erscheinen begrüßte. Schon als Bruno in „Mutter und Sohn“ wußte er den Enthusiasmus der Kunstfreunde zu erwecken, den eigentlichen Glanzpunkt seines Gastspiels aber bildete die Darstellung des Dichters Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelstab“, jenes krankhaft romantischen Charakters, in welchem Holtei den unglücklichen Heinrich von Kleist zu zeichnen gedachte, während er doch — bewußt oder unbewußt — viel mehr von seinem eigenen Sein und Dasein hineinarbeitete. Devrient's Gastspiel, im Ganzen 14 Spielabende umfassend, war an künstlerischen Ehren überreich, aber auch der klingende Erfolg konnte nach den damaligen Verhältnissen ein glänzender genannt werden, denn es kamen nicht weniger als 1800 Thaler auf den Antheil des gefeierten Gastes. Bei seinem Scheiden bereitete das Publicum demselben noch eine Fülle der schmeichelhaftesten Ovationen, wie sie bisher kaum einem anderen Schauspieler an derselben Stelle zu Theil geworden waren, und die Nachwirkungen des künstlerischen Ereignisses ließen sich noch lange verspüren.

Nach Devrient kehrten dann in rascher Aufeinanderfolge viele mehr oder weniger bedeutende Kunstgrößen, die dem Publikum größtentheils keine neuen

Bekanntschaften mehr waren, in das Theater am Pferdemarkt ein. Hervorzuheben ist neben der Baumeister und der Peroni-Glasbrenner wieder La Roche, der immer neue Seiten seiner ausgezeichneten Darstellungskunst darzubieten wußte und der jetzt auch in einzelnen Scenen aus Trauerspielen — die Aufführung der ganzen Stücke war durch die eingeschränkte Concession verboten — seine reiche Begabung für das Tragische auf das Glänzendste erwies. Jede seiner Leistungen war eine neue Bewahrheitung der treffenden Charakteristik, welche Dr. Carl Töpfer von La Roche entworfen hatte, indem er sagte:

„Seine Gedanken sind lebendige Gestalten, nicht Hoffmann'sche Automaten, die das Leben täuschend copiren. An seinen Gestalten fühlt man den Schlag des Herzens und die Blutwärme. Er macht sich des Dichters Schöpfung so ganz zu eigen, er amalgamirt sie mit seiner inneren Wahrheit so durch und durch, daß jene in ihm aufgeht und er in ihr; daß er aber die außerordentlichste Wirkung hervorbringt, allein mit der Naturwahrheit ohne Beihülfe erkünstelter Züge, macht ihn zum Iffland unserer Tage."

Durch ein Band herzlicher Freundschaft mit dem geistesverwandten Maurice verknüpft, betrat La Roche mit besonderer Vorliebe die Bretter des Thalia-Theaters und das Publikum behandelte ihn denn auch jederzeit wie einen gern gesehenen, freudig willkommen geheißenen alten Bekannten.

Von den Novitäten des Jahres 1846 ist nicht lzuviel Rühmliches zu sagen. Wärmere Aufnahme nden eigentlich nur einige neue Lustspiele von oderich Benedix, und von einem durchschlagenden rfolg war nur bei einer an sich herzlich albernen ıd unbedeutenden Arbeit, dem einactigen Vaudeville Ein Stündchen in der Schule" von W. Frie-rich, die Rede. Hier war es lediglich die in der hat unübertreffliche Darstellung, welche das lach-stige Publikum mit sich fortriß, und namentlich Dilke feierte in der Rolle des Schulmeisters Henne nen neuen Triumph seiner unerreichten komischen raft. Am 21. November war das Stückchen zum sten Mal gegeben worden und einer der letzten Tage s December sah bereits die funfzigste Aufführung, n in der ganzen Geschichte des Instituts völlig lleinstehender Fall.

Die erste Novität des folgenden Jahres war eine auberposse „Michels Wanderungen" von Woll-eim, eine Arbeit, nicht besser und nicht schlechter, s die meisten Erzeugnisse dieses häßlichen Genre's, m nach Raimund's Tode noch kein Autor eine ahrhaft schöne und poetische Seite abzugewinnen rstand, und das in dem langen Zeitraum bis in e Gegenwart völlig entartet ist zu einer nothdürftigen terarischen Unterlage decorativer, mechanischer oder ınlicher Effecte, denen mit ungleich größerem Rechte n Platz im Circus angewiesen wäre. Immerhin ar „Michels Wanderungen" noch nicht das chlimmste unter derartigen Geistesproducten und es

verdiente den ihm sehr reichlich gespendeten Beifall jedenfalls eher als „Die sieben Raben", „Der wilde Baron" oder ähnliche traurige Schöpfungen unserer Tage. Ist es doch dahin gekommen, daß neuerdings ein Gerichtshof sich mit der Frage beschäftigen mußte, ob nicht in Bezug auf derartige Stücke bei der Vertheilung der Tantièmen der Decorationsmaler als „Mitarbeiter" anzusehen sei, und man hätte sich nicht einmal wundern dürfen, wenn diese Frage bejaht worden wäre.

Als ein Ereigniß von ganz besonderer und weittragender Bedeutung aber darf wohl das am 13. Februar 1847 erfolgte erste Auftreten eines jungen Künstlers angesehen werden, dessen Name gar bald unter denen der besten Schauspieler genannt werden sollte, wenn auch die Kritik niemals zu einer einstimmigen Anerkennung seines oft bewunderten und eben so oft geleugneten Talentes gelangte. Ein fremdartig klingender Name war es, der an jenem Abend auf dem Theaterzettel stand — er lautete Bogumil Dawison — und ein fremdartig aussehender junger Mensch mit unverkennbar jüdisch-slavischem Typus und mit einem sehr starken polnischen Accent in der Sprache trat da als Zolky in „Der alte Student" vor das einigermaßen verblüffte Publikum. Er war gewiß nicht schön zu nennen, dieser polnisch-deutsche Schauspieler mit der kaum mittelgroßen Figur, der keineswegs tadellosen Körperhaltung und der stark hervordringenden breiten Nase; auch sein Organ hatte in Folge eines natürlichen

Fehlers einen eigenthümlich nasalen Klang, der es eben nicht sonderlich sympathisch erscheinen ließ; aber trotz alledem und trotzdem der Debutant die deutsche Sprache kaum nothdürftig beherrschte, riß er im Laufe seiner Darstellung durch die elementare Leidenschaft und das zündende Feuer, mit welchem er seine Rolle durchführte, das Publikum gleichsam im Sturme mit sich fort, und lauter, ungekünstelter Beifall folgte der ersten und scheinbar so gewagten Leistung.

Der junge Darsteller aber, der unter so ungewöhnlichen Verhältnissen die Bretter einer deutschen Bühne betrat, war ein Mann, dessen Vergangenheit bereits Zeugniß dafür ablegte, daß auch ein Mißerfolg ihn schwerlich entmuthigt haben würde.

In Warschau am 15. Mai 1818 von armen Eltern geboren, hatte der halb erwachsene Knabe seine Laufbahn als Abschreiber in der Redaction einer Zeitung, der „Gazeta warszawska" begonnen. Aber von einer heimlichen Liebe für das Theater beseelt und ausgerüstet mit seltener Energie und einem wahrhaft eisernen Fleiß hatte er es endlich durchzusetzen gewußt, daß man ihm Aufnahme in eine dramatische Schule gewährte. Zwei Jahre brachte er in derselben zu, nicht eben zu seinem Vortheil, denn dieser polnischen Bühnenschule erging es genau so, wie den meisten ihrer Colleginnen in Deutschland: sie wußte wohl zur Noth Komödianten, aber keine Menschendarsteller zu erziehen, und auch Dawison hatte in den folgenden Jahren Mühe

genug, das zu verlernen, was ihm dort beigebracht worden war.

Davon hatte er natürlich während seiner Studienzeit keine Ahnung, er glaubte sich auf dem besten Wege zur Unsterblichkeit und sein glühendster Wunsch war vorläufig nur, einmal im Königlichen Theater zu Warschau, unter den Augen und zum Stolz seiner geliebten Mutter auftreten zu dürfen. Der Wunsch sollte ihm erfüllt werden; aber er ahnte nicht, mit wie furchtbarem Hohne die eiserne Faust des Schicksals in sein junges Glück eingreifen würde. Unmittelbar vor Beginn der Vorstellung, als er bereits fertig costümirt und klopfenden Herzens auf der Bühne stand, vernahm er aus dem Zuschauerraum die Zeichen einer ungewöhnlichen Aufregung, und auf sein Befragen theilte man ihm mit, eine Frau sei soeben von der Gallerie ins Parterre gestürzt und schwer verletzt fortgetragen worden. Der Zwischenfall steigerte zwar die Aufregung des jungen Künstlers; aber als der Vorhang in die Höhe gerauscht war, als er sich dem dicht gedrängten, erwartungsvoll lauschenden Auditorium gegenübersah, war doch alles Andere vergessen und mit all' dem leidenschaftlichen Feuer, das in seiner jugendlichen Brust loderte, führte er seine Aufgabe zu Ende. Ein aufrichtig gemeinter, warmer Beifall folgte seinem letzten Abtreten und überglücklich stürzte Dawison in die Coulissen. Da faßte ihn der Director beim Arm und sagte in theilnahmsvollem Ton: „Junger Mann, Sie werden gut thun, sich jetzt schleunigst nach Hause zu begeben, die

Frau, welche vorhin in das Parterre hinabstürzte —" „Barmherziger Gott", schrie Dawison, von einer furchtbaren Ahnung ergriffen, „es war meine Mutter!" — und ehe Jener noch Zeit gefunden hatte, ihm die Wahrheit der entsetzlichen Vermuthung zu bestätigen, hatte er sich losgerissen und war aus dem Theatergebäude geeilt. In der That hatte die alte Frau, welche wohl zum ersten Male ein Theater besuchen mochte, geblendet durch den ungewohnten Glanz der zahlreichen Lichter und verwirrt durch die Angst und Aufregung über das bevorstehende öffentliche Auftreten ihres Sohnes an einer unglücklichen Stelle die Brüstung übersehen und war in die Tiefe gefallen.*) Von allen Mitteln entblößt, hätte Dawison nichts thun können, das traurige Schicksal der Mutter einigermaßen zu mildern und ihr die nöthige Pflege zu verschaffen, wenn ihm nicht gerade in diesem Augenblick ein gewisser Schmidtkow, der Director einer höchst unbedeutenden polnischen Schauspielergesellschaft in Wilna, einen Engagementsantrag gemacht hätte. Das Honorar sollte nicht weniger als 11 Ducaten monatlich betragen und da der Helfer in der Noth auch bereit war, sogleich einen Vorschuß darauf zu zahlen, so griff Dawison mit beiden Händen zu.

Das war der Beginn seiner schauspielerischen Carriere. Die Schmidtkow'sche Gesellschaft löste

*) Dawison selbst pflegte diese Geschichte zu erzählen, die zwar später vielfach angezweifelt und bestritten worden ist, die aber auch Franz Wallner in einem Aufsatz in der „Gartenlaube" ohne Bedenken wiedergiebt.

Der Verfasser.

sich bald auf und Dawison kam an das Theater zu Lemberg, wo ihn besonders der Intendant, Graf Skarbek, warm protegirte. Hier machte der Jüngling auch die Bekanntschaft einer polnischen Schauspielerin, Wanda Ostoja-Starzewka, deren zarte Anmuth sein leicht entzündliches Herz gefangen nahm, und seinen Wunsch, es zu etwas Großem zu bringen, nur noch lebhafter und feuriger werden ließ. In dem kleinen Rahmen der polnischen Bühne aber war dazu keine Gelegenheit geboten und mit Allgewalt zog es den jungen Künstler nach Westen, wo seinem Talent ein so viel größeres und lockenderes Gebiet offen stand. Unter mancherlei Fährlichkeiten und Schwierigkeiten kam er bis nach Berlin; aber die Wege zum Ruhm zeigten sich nicht so glatt und wohlgeebnet wie er es wohl gehofft haben mochte. Vor seinem Eintreffen in der preußischen Hauptstadt hatte er in Breslau und an einigen andern Orten gastirt; aber das Publikum hatte ihn mehr mit Befremden als mit Bewunderung aufgenommen. Seine Aussichten für die Zukunft konnten demnach nicht eben die glänzendsten sein und als eine besonders glückliche Fügung hatte er es zu betrachten, daß ihn Louis Schneider mit einer warmen Empfehlung nach Hamburg zu dem Director Maurice sandte.

Hier war er an den Mann gekommen, dessen seltener Scharfblick seine eigenartige künstlerische Individualität schon nach den ersten Proben richtig zu erfassen und ihr einen Wirkungskreis anzuweisen wußte, wie er für die volle Entfaltung des unzweifel-

haft vorhandenen großen Talentes nothwendig war. An wenig andern Künstlern hat sich der mächtige Einfluß eines gut geleiteten Bühnenwesens in so überraschender und schlagender Weise dargethan, als bei Dawison, welcher der Anleitung und Schulung durch Maurice in erster Linie seine bedeutende Zukunft zu danken hatte.

Ein vortrefflicher Gedanke war es vor Allem gewesen, Dawison gerade in der Rolle des Zolky, für die er schon durch seine Abstammung besonders geeignet war, auftreten zu lassen. Er hatte sich dadurch mit einem Schlage die vollen Sympathien des Publikums erworben, und die unausbleiblichen Fehlgriffe in einigen seiner späteren Leistungen fanden dementsprechend eine milde Beurtheilung. Seiner ganzen Individualität nach war Dawison auf die Darstellung scharf ausgeprägter Charactere hingewiesen und keiner seiner Versuche, sich auch in anderen Rollenfächern, wie besonders in dem der feurigen jugendlichen Liebhaber, zu bewegen, kann als besonders gelungen bezeichnet werden. Merkwürdiger Weise aber hatte er gerade eine besondere Vorliebe für solche Partien, die seiner Natur wie der Eigenart seines Talents durchaus fern lagen, und ein nicht geringes Verdienst um seine Weiterentwickelung hat sich Maurice schon damit erworben, daß er ihn trotz seines zeitweiligen Widerspruchs mit fester Hand auf dem Wege erhielt, den er als den richtigen für das emporstrebende Genie Dawison's erkannt hatte.

Ein eigentlicher Verstandes-Schauspieler wie Seydelmann ist Dawison niemals gewesen; aber er war, wie der ausgezeichnete Bühnenkenner Rudolf von Gottschall sehr treffend bemerkt, ein scharfer Kopf, der über die Aufgaben seiner Kunst und über die Mittel, sie wirksam zu lösen, viel nachgedacht hatte, wenn er auch zuletzt vornehmlich durch Inspiration und zündendes Feuer seine entscheidenden Siege errang.

Dawison's Thätigkeit in Hamburg bezeichnet die Zeit seiner eigentlichen Entwickelung. Als er im Jahre 1849 zum ersten Male die Bretter der Wiener Hofburg betrat, war es nahezu selbstverständlich, daß ihm das Publikum zujauchzte und daß ein sofortiger Engagementsabschluß seinem Gastspiel folgte.

Es ist hier nicht der Ort, auch die weitere Laufbahn des bedeutenden Schauspielers bis in ihre Einzelheiten zu schildern. Genugsam bekannt ist ja auch, daß zwischen Dawison und Laube aus gewissen, sehr naheliegenden Gründen, die für keinen der Betheiligten einen Vorwurf enthalten, bald ein Zerwürfniß eintrat, welches Dawison's Scheiden aus dem Verbande des Burgtheaters zur Folge hatte. Er ging nach Dresden, wo ihn das Publikum trotz der heftigen Angriffe, denen er von Seiten der Anhänger der weimarischen Schule ausgesetzt war, bald genug fast vergötterte. Nach dem im Jahre 1859 erfolgten Tode seiner ersten Frau verheirathete er sich mit einem Fräulein Jacobi, einer musikalisch sehr begabten Schülerin Mendelssohn's. Aber die abstoßenden

Seiten seines Characters, wohl zumeist in einer krankhaften Disposition des Gemüths beruhend, traten jetzt immer schärfer und unangenehmer hervor. Namentlich war er außerordentlich mißtrauisch und von unendlicher Reizbarkeit, so daß kaum eines seiner früheren Freundschaftsbündnisse erhalten blieb. In Hamburg, wo die Schaar der Kunstfreunde ihm stets eine warme Anhänglichkeit bewahrte, gastirte Dawison noch zu wiederholten Malen, bis ein sehr unangenehmes Ereigniß, welches allerdings einen recht trüben Schatten auf den Character des Künstlers wirft, sein Wiederauftreten an der Stätte seiner ersten Triumphe unmöglich machte. Dieses Ereigniß war der seiner Zeit sattsam besprochene Ehrenhandel mit dem hamburgischen Journalisten Dr. Heller, welchem Dawison, nachdem er ihn in der gröblichsten Weise beleidigt, die verlangte Genugthuung durch die Waffen unter recht unwürdigen Manövern und Winkelzügen verweigerte. Der Fall wurde zu einer cause célèbre aufgebauscht und erschütterte auch Dawison's Stellung am Dresdener Hoftheater so stark, daß Jener sich genöthigt sah, seine Entlassung zu fordern.

Jetzt begann für Dawison ein unstätes Wanderleben voll glänzender Erfolge; aber auch voll von Aufregungen und Reizungen aller Art. Er war vollständig zum Virtuosen geworden, mit all' den kleinen und großen Fehlern, welche man in der Bühnenwelt mit dieser Bezeichnung verbindet. Seine letzte große Gastspieltour war eine Reise durch Amerika, welche ihm zwar eine sehr große Ausbeute an Gold und

Ehren einbrachte, ihm aber zugleich den Rest seiner geistigen Spannkraft und Gesundheit kostete.

Als ein gebrochener Mann, ein lebendiges Bild des Jammers, kam er nach Deutschland zurück, und sein verwirrtes, halb umnachtetes Gehirn ließ ihm die letzten Lebensjahre nur zu einer Kette von Leiden werden. Gottschall schildert den Zustand des unglücklichen Mannes mit folgenden ergreifenden Worten: .... Das unverwüstliche, nie versagende Gedächtniß ließ ihn jetzt mitten in den Sätzen im Stich; aber immer noch träumte er von der Rückkehr zur Bühne und von neuen Erfolgen auf derselben. Diese Träume, die einzige Freude des so hoffnungslos Erkrankten, wurden von den Angehörigen genährt, ja, man veranlaßte sogar Zeitungsnotizen, die von seinem baldigen Wiederauftreten sprachen. Man brachte ihm dieselben und mitten in seiner Hülflosigkeit sah er sich als wiedererstandenen Triumphator der Bühne, begrüßt vom Jubel des Publikums, und legte sich die Costüme für seine Rollen zurecht. ....

Am 1. Februar 1872 endlich erlöste der von seiner Umgebung für den Beklagenswerthen längst herbeigesehnte Tod Bogumil Dawison von seinen Leiden, und wenigstens an seinem Todtenbette fanden sich noch einmal alle die Freunde früherer Tage zusammen, die er sich zum größten Theil in den letzten Jahren seines Lebens selbst entfremdet hatte. Die Nekrologe, welche ihm in der deutschen Presse gewidmet wurden, sprachen sich über seine Fähigkeiten und seine schauspielerischen Verdienste sehr verschieden

aus. Die „Cölnische Zeitung“ schloß ihren Nachruf sogar mit den Worten: „Ein Künstler war Dawison nicht!“ — aber das Urtheil der Nachwelt ist denn doch ein anderes gewesen, und ohne Widerrede räumt man dem interessanten Darsteller, in dessen Wesen ein gewisser fremdartiger Zug seine sarmatische Abstammung nie verkennen ließ, heute einen Platz unter den hervorragendsten Namen der deutschen Schauspielkunst ein.

Der mächtige Rivale Dawison's während der ersten Zeit seiner Thätigkeit in Hamburg war Baison, ein Künstler mit ungleich größerem Streben nach Idealität; und oft genug hatte das Publicum Gelegenheit, beide Darsteller fast gleichzeitig in denselben Rollen auftreten zu sehen und eine immerhin interessante Parallele zwischen ihnen zu ziehen.

Dem Thalia-Theater aber hatte Maurice' Scharfblick jedenfalls einen Künstler gewonnen, der die große Zahl warmer Anhänger des Instituts nur noch vermehren konnte, einen Künstler, dessen geniale Veranlagung sich auch dann nicht verleugnete, wenn seine Auffassung eines Characters den Beifall der streng prüfenden Kritik nicht zu finden vermochte.

Daß der Ehrgeiz der kleineren Gestirne der Bühne, sich neben diesem eben aufgegangenen leuchtenden „Stern“ einigermaßen ebenbürtig zu behaupten, auf die verschiedenste Weise zum Ausdruck kam, ist wohl begreiflich; aber leider gelang es nicht Jedem der sonst so wackeren Mitglieder, seiner Person gleichen Lorbeer zu erwerben. Der Komiker Schramm, der sich eine allerdings recht bedenkliche Ueberschätzung

seiner Kräfte zu Schulden kommen ließ, mußte dafür eine ziemlich derbe Zurechtweisung von Seiten des Publicums einstecken. Er hatte für sein im März 1847 stattfindendes Benefiz, für welches ihm in üblicher Weise die Wahl des Stückes überlassen war, Shakespeare's „die lustigen Weiber von Windsor" bestimmt, an dem er noch dazu selbst herumgearbeitet hatte, um es für die deutsche Bühne zu „verbessern". Die Ausstattung des Stückes war eine recht gute, und die Mitwirkenden boten mit Erfolg ihr Möglichstes auf, um den Anforderungen ihrer Rollen gerecht zu werden; aber die Bearbeitung des prächtigen englischen Originals war eine überaus mangelhafte und die Darstellung des Fallstaff durch Schramm eine so ungenügende, daß selbst die Sympathie für den sonst recht tüchtigen und beliebten Benefiziaten das Publicum nicht abhalten konnte, sehr energisch Opposition zu machen. Einem Häuflein Wohlwollender gelang es zwar endlich, einen Hervorruf zu Stande zu bringen, aber Schramm verdarb selbst wieder Alles, indem er eine sehr unklare Ansprache an die Zuschauer richtete, welche mit der höchst bescheidenen Wendung schloß: Er könne sich mit dem Wort des Dichters trösten, daß „wer den Besten seiner Zeit genug gethan u. s. w." Der Mißerfolg der „Lustigen Weiber von Windsor" war damit endgültig besiegelt.

Der Mai desselben Jahres führte dem Thalia-Theater einen Gast zu, dessen Erscheinen mit warmer Theilnahme begrüßt wurde und dessen Persönlichkeit bald von einem sehr bedeutenden und nachhaltigen

Einfluß auf die weitere Entwickelung des Instituts sein sollte — den Characterdarsteller Heinrich Marr. Als Lamoignon im „Urbild des Tartüffe" trat er zuerst auf, neben Dawison, welcher den Molière spielte. Ungleich größeres Aufsehen aber machte seine Darstellung das Brissac in Laube's „Rococo," einer Dichtung, die bei der früheren Aufführung im Stadttheater mit kühler Gleichgültigkeit abgelehnt worden war, und die erst jetzt durch die meisterhafte Darstellung Marr's zu ihrer vollen und verdienten Geltung kam. Die ungewöhnliche Gewandtheit und das Feuer seines Spiels, seine Delicatesse, seine Schmiegsamkeit, sein ganzes chevalereskes Auftreten, das doch nirgends den Eindruck des Erkünstelten oder Gezierten machte, sondern immer voll freier Natürlichkeit blieb, waren Vorzüge, welche das Publicum um so bereitwilliger und lieber anerkannte, als es Marr schon um seiner Landsmannschaft willen eine gewisse freundliche Voreingenommenheit entgegenbrachte.

Nicht minder beifallslustig erwies man sich einen Monat später gegen Carl Meixner, einen alten lieben Bekannten, der seit seinem Weggange von Hamburg eine gute Carrière gemacht hatte und jetzt in Stuttgart unter sehr günstigen Verhältnissen engagirt war. Der am 16. November 1818 zu Königsberg geborene Künstler der heute, wie so viele Zöglinge aus der Schule Maurice', zu den angesehensten Mitgliedern des Wiener Hofburgtheaters zählt, war ja einer der geistvollsten und liebenswürdigsten Vertreter des komischen Faches, wobei ihm seine gute

wissenschaftliche Bildung — er hatte in Berlin auf dem Gymnasium zum grauen Kloster und dem Collége français studirt und gegen den Willen seiner Eltern die juristische Laufbahn mit derjenigen des Schauspielers vertauscht — ganz besonders zu statten kam. Er vertrat — und vertritt noch heute — nach einem Urtheil Laube's die heitere Richtung der Kunst in scharf ausgesprochener komischer Kraft und mit beneidenswerther Fähigkeit, scharf und consequent zu characterisiren. Dabei war er stets von einer erstaunlichen Vielseitigkeit, und niemals wurde ein Publicum in dessen Mitte er wirkte, seiner Leistungen überdrüssig. Die zahlreichen Beweise herzlicher Sympathie, welche dem Künstler bei Gelegenheit seines schon im Jahre 1877 gefeierten vierzigjährigen Schauspieler-Jubiläums zu Theil wurden, legten ein schönes und beredtes Zeugniß für seine allseitige Beliebtheit ab, und es sind alle Anzeichen dafür vorhanden, daß Carl Meixner seinem einstigen Director Maurice an Rüstigkeit, Frische des Geistes und Lebenskraft um nichts nachstehen wird.

Wahre Festtage wurden den Besuchern des Thalia-Theaters bereitet, als vom Wiener Hofburgtheater gleichzeitig vier hochbedeutende künstlerische Kräfte erschienen. Es waren Frau Haizinger, Luise Neumann, Antonie Wilhelmi und Carl La Roche, und den Hamburgern wurde der in der That seltene Genuß zu Theil, alle vier wenigstens einmal — in dem Lustspiel „Ich bleibe ledig" — neben einander auftreten zu sehen. Unmittelbar nach ihnen er-

schienen Nestroy, Scholz und Grois, welche sich indessen in den Beifall des Publikums mit einem Acrobaten, dem „Flaschenkünstler“ Amodio Neupert, theilen mußten.

Eine Novität, der sich die Gunst des Publicums sogleich im vollsten Maaße zuwendete, waren Heinrich Laube's „Karlsschüler“, in denen Dawison den Schiller mit ausgezeichnetem Verständniß und mit echt dichterischem Feuer spielte. Trotz der mächtigen Gegnerschaft Baison's, der dieselbe Rolle gleichzeitig im Stadt-Theater verkörperte und dessen Leistung von den Gegnern Dawison's in der Presse wohl über Gebühr aufgebauscht und gepriesen wurde,*) war der Erfolg, den der Letztere mit seinem Schiller errang, ein vollständiger zu nennen. Noch schärfer trat die Rivalität der beiden Kunstgenossen zu Tage, als man eine „sensationelle“ Neuigkeit, den „Lumpensammler von Paris“ von Felix Pyat auf den beiden ersten Bühnen gleichzeitig zur Aufführung brachte. Für das Stadt-Theater hatte Ludwig Berger und für das Thalia-Theater H. Smidt die Bearbeitung des Stückes geliefert, das im Interesse der deutschen Bühne

---

*) Robert Prutz, der als besoldeter Dramaturg des Stadttheaters doch gewiß frei ist von dem Vorwurf, den Aufführungen in demselben mit einer gewissen ungünstigen Voreingenommenheit entgegen gekommen zu sein, schrieb über das Spiel Baison's: „Schiller ist offenbar der wenigst gelungene Charakter; ihm muß die Darstellung zu Hülfe kommen, indem sie die vielen sentimentalen schwächlichen Stellen in den Hintergrund rückt, dagegen Alles hervorhebt, was die Erscheinung kraftvoller und dem Bilde ähnlicher machen kann, das Jeder unter uns von Schiller in der Brust trägt; einem Bilde, dem dieser junge Weltschmerzler sehr wenig gleicht. Unser Schiller (Baison) that das Gegentheil; er suchte weit mehr zu rühren, als zu begeistern!“

wohl überhaupt besser unübersetzt und unbearbeitet geblieben wäre. Aus verschiedenen Gründen interessant ist es, hier eine Stelle aus der eingehenden Vergleichung zu citiren, welche Dr. Robert Schmieder (später Dramaturg des Stadttheaters) den beiden Aufführungen zu Theil werden ließ. Die Bearbeitung von H. Smidt war seiner Ansicht nach die bessere, da sie, in treuerer Anlehnung an das Original, das ganze Wesen dieses französischen Schauspielgenres in seiner Ursprünglichkeit aufrecht erhalten habe. Auch habe Dawison die Titelrolle besser gespielt als Baison, indem er die Leichtigkeit und Gewandtheit des Franzosen in Verbindung mit den ordinären Manieren seines niedrigen Geschäfts zur Vorführung zu bringen verstand, und vor allen Dingen sei das Zusammenspiel im Thalia-Theater wesentlich besser gewesen als im Stadt-Theater.

Immer wieder also begegnen wir einem warmen Lobe jenes vortrefflichen Ensemble, dessen Schaffung und Erhaltung trotz alles Wechsels und aller Verschiedenartigkeit in der Zusammensetzung des Personals von jeher ein so wesentliches Verdienst des Director Maurice gewesen ist.

Der „Lumpensammler von Paris" veranlaßte eine ganze Anzahl voller Häuser, ein Umstand, der dem Geschmack des Publicums viel weniger Ehre macht, als der erfreulich lebhafte Besuch, welchen man den Wiederholungen der „Karlsschüler" zuwandte. Die Erfolge, welche dieses Stück errang, bestimmten Maurice, dem Verfasser eine besondere Tantième-Vorstellung zu bewilligen, obwohl derselbe nach den

damaligen Gesetzen, die das geistige Eigenthum des dramatischen Dichters jeder Freibeuterei schutzlos Preis gaben, überhaupt nicht den geringsten Anspruch auf eine Entschädigung mehr hatte, weil sein Stück bereits vor der Aufführung im Thalia-Theater im Druck erschienen war. Das Verhalten des Director Maurice, welches übrigens bei ähnlichen Anlässen stets dasselbe war, verdient darum gewiß alle Anerkennung.

Obwohl die Production an deutschen Theaterstücken, die in den Rahmen des Thalia-Theaters paßten, jetzt schon eine wesentlich größere war, als einige Jahre zuvor, so sah sich Maurice doch noch immer in nicht geringem Maaße auf die Hülfe der ausländischen Dramatiker angewiesen. Von den 102 Novitäten, welche im Jahre 1847 zur Aufführung kamen, bestand etwa die Hälfte aus Uebersetzungen und das Publicum hätte sich wohl schwerlich damit einverstanden erklärt, wenn sich die Direction auf die Wiedergabe deutscher Originalschöpfungen hätte beschränken wollen.

Das Jahr 1848. — „Gustav III." von C. A. Schloenbach. — Straßentumulte in Hamburg. — „Dorf und Stadt" und „Stadt und Dorf". — Louis Schneider wird zum Gegenstand eines Theaterscandals. — Die Bühne als Spiegel der Tagesereignisse. — Heinrich Marr wird Oberregisseur. — Carl von Holtei in Hamburg. — Deutsche Novitäten. — Gomansky's Tod. — Rudolf Gottschall's „Marseillaise."

Das Sturmjahr 1848, das auch in Hamburg die Wellen einer nicht länger zurückzuhaltenden öffentlichen Bewegung hoch emporschlagen und branden ließ an den morschen Pfeilern der bisher bestandenen Ordnung, konnte selbstverständlich auch auf das Theater nicht ohne schwerwiegenden Einfluß bleiben. Zwar machten sich die Wirkungen jener gewaltigen luftreinigenden Strömung, welche damals durch ganz Europa brauste, und welche der deutschen Litteratur nicht in letzter Linie zu Gute kam, auf den Brettern des Thalia-Theaters, auf denen ja mit Vorliebe die heitere Muse weilte, weniger fühlbar, als in dem ernsteren Musentempel in der Dammthorstraße;

immerhin aber warfen die großen Ereignisse jener Tage häufig genug ihre Schatten auch in das Haus am Pferdemarkt, und es ist unmöglich, alle Vorgänge in demselben richtig zu schätzen, wenn man nicht zugleich das politische Schauspiel, das sich in Deutschland, speciell aber in Hamburg entwickelte, im Auge behält.

Schwül und gewitterschwer war die Atmosphäre bereits beim Eintritt des neuen Jahres gewesen; aber der schwere Druck, der in Gestalt einer mit äußerster Strenge gehandhabten Censur auf der gesammten schriftstellerischen Production in Deutschland lag, verhinderte, daß die Ideen und Wünsche, welche sich immer mächtiger in der Brust manches guten Patrioten regten, ihren Widerhall auch auf der Bühne fanden. Alles bewegte sich scheinbar ruhig im altgewohnten Geleise, und den Besuchern des Thalia-Theaters war es ein Ereigniß, als Dawison zu seinem im Anfang des Jahres stattfindenden Benefiz ein historisches Drama „Gustav III." von C. A. Schloenbach zur Aufführung brachte. Mancher, wenn auch nur schüchtern und verstohlen angedeutete Gedanke fand ein lebhaftes Echo in dem Herzen der Zuschauer und man nahm das Stück mit warmem Beifall auf, obgleich es in mehr als einer Hinsicht noch einen bedenklichen Mangel an Bühnenroutine und Geschicklichkeit im scenischen Aufbau verrieth.

Der Conflict zwischen der Bevölkerung und einigen leitenden Persönlichkeiten der hamburgischen Regierung aber spitzte sich immer schärfer zu, und am 3. März gelang es einigen scandalsüchtigen Elementen

einen Volksaufstand im Kleinen zu inſceniren, bei welchem das Haus des am Wenigſten beliebten Bürgermeiſters Kellinghuſen nicht unerheblich beſchädigt wurde. Zwar ließ ſich dieſem bedauernswerthen Vorgange, an dem nur der eigentliche Pöbel theilgenommen hatte, eine politiſche Bedeutung wohl kaum beimeſſen, aber die Erregung der Gemüther wurde durch denſelben doch noch mehr geſteigert, man ſah die Möglichkeit, daß die Ruhe des ſonſt ſo friedlichen republikaniſchen Gemeinweſens ernſtlich erſchüttert werden könne, mit bedrohlicher Deutlichkeit vor ſich, und der plötzlich ſtockende Beſuch der Theater bewies, einen wie lähmenden Einfluß derartige Befürchtungen übten.

Daß dieſelben trotz der entſchiedenen Verurtheilung, welche die Vorfälle des 3. März von Seiten aller wahrhaften und wohldenkenden Vaterlandsfreunde erfuhren, nicht ganz ungegründet geweſen waren, ſollte ſich bald genug durch die Thatſachen erweiſen.

Am 13. März wurde nach beendeter Sitzung der erbgeſeſſenen Bürgerſchaft ſogar der allgemein verehrte und beliebte Bürgermeiſter Beneke in ſeinem Wagen von Strolchen inſultirt, weil man ihn für Kellinghuſen hielt, und im weiteren Laufe des Tages kam es an verſchiedenen Stellen der Stadt zu theilweiſe ſehr ernſtlichen Zuſammenſtößen zwiſchen Volk und Militair, wobei in der Vorſtadt St. Pauli ein zweiundvierzigjähriger Maurergeſelle erſchoſſen und einige andere Perſonen ſo ſchwer verwundet wurden, daß ſie in den nächſten Tagen verſtarben. Die gegenſeitige Erbitterung hatte durch dieſe Ereigniſſe einen bedenklichen Höhepunkt erreicht,

und es wäre vielleicht den allerdings sehr anerkennenswerthen und ebenso energischen als humanen Maaßnahmen, die von Seiten der regierenden Körperschaften ergriffen wurden, kaum gelungen, die Ruhe für die Folge aufrecht zu erhalten, wenn nicht eine Reihe von Ereignissen eingetreten wäre, denen ein gewaltiger Umschwung in der öffentlichen Meinung zu verdanken war. Es ist hier nicht der Ort, näher auf diese Ereignisse einzugehen, und nur zum besseren Verständniß jenes unten zu erwähnenden Theaterscandals, dessen leidender Gegenstand Louis Schneider wurde, sei erwähnt, daß es namentlich die revolutionäre Bewegung in Berlin und ihre unmittelbaren Folgen waren, welche eine begeisterte Theilnahme in Hamburg fanden und einen wahren Sturm von Freiheits-Enthusiasmus erregten.

Desto wunderbarer und überraschender erscheint es, wenn inmitten einer so gewaltigen Bewegung, welche die Gedanken der ganzen Bevölkerung unausgesetzt auf die höchsten Ideale gerichtet hielt, ein schlichtes Bühnenwerk von denkbar größter Einfachheit und Natürlichkeit nahezu beispiellose Erfolge in Hamburg wie auf fast allen deutschen Bühnen erringen konnte. Es war das Schauspiel „Dorf und Stadt" die von Charlotte Birch-Pfeiffer gelieferte Bearbeitung des Auerbach'schen Romans, welches diese auffallende Erscheinung bewirkte. Maurice hatte sich beeilt, das Aufführungsrecht des Stückes für seine Bühne zu erwerben, und mit großer Umsicht und Sorgfalt besorgte er die Inscenirung und Einstudirung desselben.

Baison aber, der es nicht über sich gewinnen konnte, seinem ehemaligen Directionscollegen einen Erfolg zu gönnen, wie er nach den Erfahrungen der Berliner Aufführung von dem Stücke fast mit Sicherheit zu erwarten war, bot alle erdenklichen Mittel auf, das Thalia-Theater abermals zu „übertrumpfen". Im Vertrauen darauf, daß schon einige äußerliche Uebereinstimmung hinreichen würde, das Publicum zu blenden, ließ er von seinem Regisseur Hesse in aller Eile eine andere Bearbeitung des Auerbach'schen Romans anfertigen, die denn auch in einem Zeitraum von fünf Tagen — man möge darnach berechtigte Schlüsse auf ihren Werth machen — vollendet war und innerhalb kürzester Frist unter dem Titel „Stadt und Dorf" zur Aufführung gelangte. Der Meisterstreich war gelungen und man war dem Thalia-Theater zuvorgekommen, welches erst kurze Zeit später mit der „echten" Bearbeitung hervortreten konnte. Bezeichnend ist es übrigens, daß der Erfolg an beiden Bühnen ein nahezu gleich durchschlagender war und daß man der Hesse'schen Bearbeitung — die übrigens eine anonyme blieb und sehr bald auf Nimmerwiederkehr verschwand — eben so warm applaudirte, wie der Birch-Pfeiffer'schen mit ungleich größerem Geschick gearbeiteten Dramatisirung. Die Aufführungen im Thalia-Theater erhielten indessen gar bald einen erhöhten Reiz noch dadurch, daß die „Autorin" selbst in der Rolle des Bärbel zu lebhaftestem Gefallen gastirte.

An berühmten Gästen war überhaupt auch im

Jahre 1848 durchaus kein Mangel, und über das Haupt Emil Devrient's schüttete sich wiederum ein Füllhorn aller nur erdenklichen Ehren und Ovationen aus.

Eine gegentheilige Erfahrung der allerschlimmsten Art aber sollte der bald nach ihm erscheinende Louis Schneider machen. Bei seinem ersten Auftreten erhob sich in dem Augenblick, als er auf der Bühne erschien, ein förmlicher Wuthausbruch des Publicums und vollkommen wirkungslos gingen die Versuche einiger ruhig denkender und wohlgesinnter Besucher in dem allgemeinen Tumult unter. Der Einzige, der bei dieser turbulenten Scene dem Anschein nach seine volle Ruhe bewahrte, war Schneider selbst; er wartete geduldig ab, bis sich die erste Erregung gelegt hatte, und richtete dann mit fester Stimme, wenn auch mit todtenbleichem Gesicht, eine Ansprache an das Publicum, die seine Rechtfertigung bewirken sollte. Er glaubte ja nichts Anderes, als daß man ihm noch wegen seines Rücktritts von der Bewerbung um die Stadttheater-Direction grolle, und nur um diesen Gegenstand drehte sich darum seine Erklärung. Der Kern derselben war, daß ihm die nöthigen Geldmittel gefehlt hätten, daß er aber aus leicht begreiflichen Gründen Bedenken getragen habe, diesen Umstand schon seiner Zeit der Oeffentlichkeit gegenüber als Ursache seines Rücktritts anzuführen.

Die Ruhe und Würde, mit welcher er diese Erklärung abgab, wie die Sicherheit seines ganzen Auftretens imponirte den Scandalmachern doch so sehr,

daß sie keine weitere Störung versuchten und daß die Vorstellung in gehöriger Weise, ja sogar unter lebhaften Beifallsäußerungen für Schneider verlief.

Nach dem Verlassen des Theaters aber erinnerten sich die politischen Feuergeister plötzlich wieder daran, daß es ja eigentlich gar nicht jene längst vergessene Directionsfrage, sondern vielmehr Schneider's Gesinnung und Parteistellung sei, welche man zum Gegenstand eines Angriffs habe machen wollen. Es schien, als hätte sich der Ingrimm gegen den Künstler durch den Triumph, welchen er an jenem ersten Abend über die tobende Menge davongetragen, nur noch gesteigert und ein großer Theil des Publicums, welches sich zu seinem zweiten Auftreten — als Dr. Wespe — eingefunden hatte, war denn auch fest entschlossen, sich diesmal nicht wieder „überreden" zu lassen. Der Lärm erhob sich abermals und zwar noch wüster und ärger, als zuvor, Schneider bemühte sich vergebens, zum Sprechen zu kommen und er sah sich schließlich, nachdem er eine geraume Weile mannhaft gegen den brutalen Ausbruch eines unverdienten Unwillens angekämpft hatte, genöthigt von der Bühne abzutreten und das Theatergebäude zu verlassen, weil er Ursache zu der Befürchtung hatte, die erregte Menge werde ihm vielleicht noch übler mitspielen.

Dem muthigen und entschiedenen Eintreten des Director Maurice, das seinen Eindruck jetzt ebensowenig verfehlte, als bei früheren Gelegenheiten, gelang es nunmehr, den Sturm zu beschwichtigen und sogar eine Fortsetzung der Vorstellung zu ermöglichen,

indem Wilke die Rolle des Dr. Wespe übernahm. Schneider aber legte auf der Stelle das Gelöbniß ab, daß er niemals wieder als ausübender Künstler einen Fuß auf die Bretter setzen werde; er empfand einen leicht erklärlichen Widerwillen dagegen, noch weiter um die Gunst eines Publicums zu buhlen, das sich ohne Ueberlegung und eigenes Urtheil von jedem augenblicklichen Einfluß beherrschen ließ — und in der That hat er seinen Vorsatz, der Bühne fern zu bleiben, von jener Stunde an streng durchgeführt. Die Hamburger Blätter widmeten den Vorgängen Worte warmen Bedauerns, sie baten gewissermaßen für die Ausschreitungen eines kleinen Haufens nachträglich um Entschuldigung, aber sie erinnerten sich dabei nicht, daß sie durch die hämischen Bemerkungen, welche in einigen Zeitungen, namentlich im „Freischütz", die Ankündigung von Schneider's Gastspiel begleitet hatten, selbst ihr Scherflein zur Entstehung desselben beigetragen.

Großartige Begeisterung erregte in Hamburg die so viel verheißende Bewegung zu Gunsten Schleswig-Holsteins, des unter dänischer Herrschaft seufzenden Nachbarlandes. Man erdrückte die durchkommenden Freischärler fast mit Umarmungen und Liebkosungen, und auch Director Maurice sah sich veranlaßt eine besondere Festvorstellung ihnen zu Ehren zu veranstalten.

Wenn er im Uebrigen seine Bühne bei Weitem nicht so demonstrativ zu einem Echo jedes Tagesereignisses machte, wie dies im Stadttheater der Fall

war, so kann man ihm dafür nur aufrichtig Dank wissen. So unzweifelhaft es auch eine der ersten und heiligsten Aufgaben der Schaubühne ist, den großen, weltbewegenden Ideen der Zeit eine durch die Weihe reiner Kunst idealisirte Gestalt zu geben und sie so in die Herzen des Volkes zu pflanzen, so wenig kann es doch ihre Bestimmung sein, jedem rasch verfliegenden Begeisterungsrausch einer nur zu oft launischen und wetterwendischen Menge in einer Weise Genüge zu thun, die schon im nächsten Lustrum vielleicht bedauert, oder — was ungleich schlimmer ist — belächelt werden muß.

Im Stadttheater war das Liebäugeln mit der Stimmung des Tages denn auch kaum mehr als eine simple Cassenspeculation, für die sich mit Rücksicht auf die Situation der Directoren wohl eine Entschuldigung finden läßt. Es war ja nicht eben eine glänzende Zeit für die Theater, und die Leiter der nicht subventionirten Bühnen hatten gegründete Veranlassung, auf Mittel zu sinnen, wie der Ungunst der Verhältnisse zu begegnen sei. An der Art dieser Mittel aber ließen sich freilich die Unterschiede erkennen, und es darf beinahe als eine Erwiderung auf das haltlose Herumtappen der zu allen möglichen Dingen greifenden Stadttheater-Directoren betrachtet werden, als Maurice im Sommer 1848 Heinrich Marr als Oberregisseur engagirte. Das Wirken dieses ausgezeichneten Mannes, dessen Thätigkeit als Regisseur wohl noch höher zu stellen ist, als seine schauspielerischen Leistungen, mußte sich an einer Stätte, wo der Boden bereits so vorzüglich geebnet

war, wie im Thalia-Theater, bald genug fühlbar machen und das Institut war damit seinem Rivalen in der Dammthorstraße in dem immer heftiger werdenden Wettkampfe wieder um ein gutes Stück vorausgeeilt.

Hamburg war damals, zumeist in Folge der politischen Verhältnisse des übrigen Deutschland, in ungleich höherem Maaße, als dies in irgend einer späteren Zeit der Fall gewesen ist, zum Sammelplatz bedeutender schriftstellerischer Kräfte geworden, von denen vor allen Anderen Rudolf Gottschall zu nennen ist. Der Einfluß, welcher dadurch auf das bisher nicht sonderlich regsame geistige Leben der Hansestadt geübt wurde, war unverkennbar ein sehr wesentlicher; das Publicum wendete der Litteratur, und namentlich der dramatischen Dichtkunst, ein lebhafteres Interesse zu, als je zuvor, wenngleich diese Thatsache, wie schon erwähnt, weniger in einem gesteigerten Besuch der Theater, als in einer Reihe von anderen Erscheinungen zum Ausdruck kam.

Dahin zu zählen ist besonders die warme Aufnahme, welche man dem nimmer rastenden Künstler-„Vagabunden“ Carl von Holtei zu Theil werden ließ, als er nach Hamburg kam, um eine Reihe von Vorlesungen zu veranstalten. Das herzliche Entgegenkommen eines Theils der Gesellschaft bestimmte ihn, seinen festen Wohnsitz für einige Zeit in der alten Handelsstadt zu nehmen, und wenn es ihn auch auf die Dauer in derselben ebensowenig duldete, als an den Stätten seines bisherigen Wirkens, so verflocht sich

sein Name doch mehrfach mit der weiteren Geschichte unseres Theaters.

Schon am 18. October 1848 begegnen wir demselben auf dem Theaterzettel bei Gelegenheit eines von Dawison gesprochenen Prologes, dessen Einfachheit und Herzenswärme allgemeine Anerkennung fand. Auch das Jahr 1849 wurde mit einer Dichtung Holtei's eingeleitet, deren eigenartige Form eben so sehr überraschte als fesselte. Statt des üblichen Prologus im Frack oder im antiken griechischen Gewande erblickte man nämlich beim Aufrollen des Vorhanges einen einsam in seinem Zimmer vor einer dampfenden Punschbowle sitzenden Künstler, welcher in monologisirender Form seine Betrachtungen über den Jahreswechsel anstellte. Die einfache, gemüthvolle Sprache, welche Holtei eigen war und vor Allem das vortreffliche Spiel Dawison's, in dem der Dichter auch einen ausgezeichneten Interpreten seines Bonjour und seines Hans Jürge gefunden hatte, trugen dazu bei, der kleinen Gelegenheitsarbeit ungewöhnlich lebhaften Beifall zu erwerben.

Das Repertoir war auch in der letzten Hälfte des Jahres 1848 ein recht buntes; aber es sind jetzt erfreulicher Weise doch schon vorwiegend deutsche Namen, denen wir unter den Autoren der bedeutenderen Bühnenwerke begegnen. „Ottfried" von Carl Gutzkow, „Volk und Soldat" von Dr. Carl Töpfer und „Familienzwist und Frieden" von Gustav zu Putlitz verdienen dabei sowohl ihres Werthes, als auch ihrer Wirkung wegen in erster

Linie genannt zu werden. Das Personal bestand jetzt neben dem Oberregisseur Marr aus den Schauspielern Dawison, Gomansky, Ludwig Meyer, Müller, Birkbaum, Bachmann, Wilke, Danielson, de Marchion, Nesmüller und den Schauspielerinnen Eisenmenger, Armbrecht, Höfer, Gomansky, Petzold und Emilie Gerber.

Einen sehr empfindlichen Verlust, den man allgemein um so mehr beklagte, als er der Bühne ein seit längerer Zeit sehr beliebtes Mitglied entriß, hatte Maurice durch den im Anfang des Jahres 1849 erfolgenden Tod Gomansky's zu erleiden. Schon in den letzten Jahren durch häufigere Krankheitsanfälle zeitweilig seiner Bühnenthätigkeit entzogen, war Gomansky am 26. December, zwei Tage nach seinem letzten Auftreten als Rudolf in „Der Weg durchs Fenster" von Neuem einem Rückfalle seines Leidens unterlegen, und dieses Mal hatte seine Lebenskraft nicht mehr ausgereicht, dem gefährlichen Feind in seiner Brust noch einmal den Sieg abzuringen. Die Theilnahme bei der Beerdigung des liebenswürdigen und in den besten Jahren dahingerafften Künstlers war zwar äußerlich eine verhältnißmäßig sehr geringfügige; aber im Publikum blieb die Erinnerung an den Geschiedenen, den man in vielen Stücken schmerzlich vermißte, doch noch lange lebendig.

Bogumil Dawison aber festigte mit jeder neuen Rolle seinen so rasch erworbenen Ruf und seine stetig wachsende Beliebtheit. Einen großen Erfolg errang er im Anfang des Jahres 1849 namentlich in Rudolf

Gottschall's einactigem Drama „Die Marseillaise", in welchem er den Rouget de l'Isle mit hinreißendem Feuer spielte. Auch das Stück selbst, dessen kraftvolle, schwunghafte Sprache mit dem oft freilich sehr hochgehenden Gedankenflug Zeugniß von echtem und über das Maaß des Gewöhnlichen weit hinausragenden Dichtertalent ablegte, fand die wärmste Zustimmung und konnte häufiger wiederholt werden.

Fast jede neue Maaßnahme des Director Maurice bezeichnete somit einen glücklichen Erfolg. Selbst unter an sich sehr unglücklichen Zeitverhältnissen stand das Thalia-Theater auf festeren Füßen, denn je zuvor, und weniger, als zu irgend einer anderen Zeit hätte Maurice jetzt wohl Veranlassung gehabt, sich vor einer Rivalität mit dem Stadttheater zu fürchten. Da aber trat unerwartet ein schmerzliches Ereigniß ein, welches die kaum zur Ruhe gekommene Directionsfrage für die letztgenannte Bühne von Neuem sehr ernstlich anregte und welches von sehr weitreichendem, bedeutungsvollen Einfluß auf die Geschicke beider Kunstinstitute werden sollte.

Baison's Krankheit und Tod. — Wurda's Befähigung für die Weiterführung der Direction. — Maurice wird abermals Mitdirector. — Hamburgs Vereinigte Theater. — Die Antrittsrede des neuen Directors. — Ungünstige Zeitverhältnisse; die Jahre der Reaction. — Die Gegner der Vereinigten Theater und ihre Kriegführung. — Entstellungen, Verläumdungen, Unwahrheiten. — Hermann Uhde's „Geschichte" der Vereinigten Theater. — Die Anstrengungen der Direction, ihre Mißgriffe und die Theilnahmlosigkeit des Publicums. — Mangelndes Entgegenkommen von Seiten des Staates. — Der zweite Theil von Göthe's „Faust" auf der Bühne. — Der Zusammenbruch des Unternehmens.

In der Nacht vom 14. auf den 15. Oktober war Baison, der gefeierte Schauspieler und Mitdirector des Stadtheaters, von einem schweren Nervenfieber ergriffen worden, und obwohl seine kräftige Natur den ersten Angriff des Leidens glücklich überwand, obwohl er, wie Uhde berichtet, bei einer Spazierfahrt, die ihn an Kirchhöfen vorüberführte, scherzend äußern konnte: „Euch wäre ich glücklich entlaufen;" unterlag er doch einem plötzlich eintretenden Rückfall der gefährlichen Krankheit.

Er starb am Nachmittag des 13. Januar 1849, und sein Hinscheiden rief den aufrichtigen Schmerz aller Kunstfreunde, auch derjenigen wach, welche zwar

zu den Bewunderern des **Künstlers** Baison, aber zu den entschiedenen Gegnern des **Directors** Baison gehört hatten. Mochten auch die Vorwürfe, welche sich gegen den Letzteren erhoben, noch so schwerwiegend und zahlreich sein, sie traten nothwendig in den Hintergrund gegen die großen und unbestreitbaren Verdienste, welche sich Baison durch seine schauspielerische Thätigkeit um das Publicum erworben. Rudolf Gottschall sagte von ihm in seinem geistvoll und mit feinstem Verständniß geschriebenen Nachruf:

„Die idealen Gestalten eines Schiller gewannen in seiner Darstellung, welche mit Glück das beliebte declamatorische Pathos vermied, frische und charakteristische Eigenthümlichkeit, während sie von anderen Schauspielern oft ganz und gar zu gestaltlosen Abstractionen verflüchtigt werden. Die Aufgaben, in deren Lösung er am größten war, waren die Helden des Gedankens; der Rolle des Hamlet hatte er ein jahrelanges Studium gewidmet und sie bis in die kleinsten Nüancen vollendet ausgearbeitet.“

So oder ähnlich lauteten die Urtheile aller berufenen Kritiker und es war erfreulich, zu sehen, daß auch das große Publicum sich der hohen Genüsse, welche ihm Baison so oft verschafft, dankbar erinnerte, und in die Aeußerungen warmer Theilnahme für seinen frühen Tod nichts hineintrug von der Verstimmung, die seine Directionsführung während der letzten Monate in kunstfreundlichen Kreisen hervorgerufen hatte.

Als aber der erste erschütternde Eindruck des Er-

eignisses vorüber war, regte sich von allen Seiten die Frage, wie sich die weitere Zukunft des in einem gewissen Sinne verwaisten Instituts gestalten solle. Wurda war zu einer alleinigen Fortführung der Direction sowohl mit Rücksicht auf seine Geldmittel als auf seine persönliche Befähigung kaum im Stande. Ein Blick auf seinen ehrenvollen, aber sehr einfachen Lebenslauf beweist ja zur Genüge, daß dem einst mit Recht gefeierten Sänger kaum irgendwo Gelegenheit gegeben war, sich die für die Regierung eines so großen künstlerischen Gemeinwesens unbedingt erforderlichen praktischen Erfahrungen und Kenntnisse anzueignen, ganz abgesehen davon, daß er wohl kaum über die für seine schwierige Stellung doppelt wichtige Energie und Thatkraft verfügte.

Am 11. Juni 1802 zu Raab in Ungarn geboren, hatte Wurda schon als Knabe durch seine ungewöhnlich klangvolle und kräftige Stimme in den näher stehenden Kreisen ein gewisses Aufsehen gemacht. Er war zunächst Chorknabe in seiner Vaterstadt, später aber Kirchensänger in Königsgrätz geworden und hatte in letzterer Stadt die Aufmerksamkeit einiger zugereister Künstler in so hohem Grade auf sich gezogen, daß dieselben sich veranlaßt sahen, ihn dem damaligen Wiener Hofoperndirector, Grafen Kallenberg, sehr warm zu empfehlen. Auf Veranlassung des Grafen nach Wien gerufen, erhielt Wurda, dessen schöne Tenorstimme alle Erwartungen zu übertreffen schien, durch Conradin Kreutzer Unterricht und weitere Ausbildung, und sein erstes

Auftreten als Licinius in der „Vestalin“ fiel so glänzend aus, daß sich der Italiener Cicimara mit warmem Antheil des jungen Sängers annahm und für die Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung sorgte. Da trotz des ungemein günstig verlaufenen Debuts ein Engagement in Wien nicht zu Stande kam, ging Wurda von 1830—1836 nach Mecklenburg-Strelitz und von dort nach einem mit vortrefflichem Erfolg absolvirten Probegastspiel nach Hamburg, in welcher Stadt er bis zum Jahre 1847 als erster Heldentenor engagirt geblieben war. Die Ursachen, welche damals sein Ausscheiden aus dem Verbande des Stadttheaters und seine spätere Rückkehr als Mitdirector desselben herbeigeführt, sind schon an anderer Stelle erwähnt worden; hier ist nur hinzuzufügen, daß er neben Baison eine ziemlich bescheidene und untergeordnete Rolle gespielt hatte und daß er beim Publikum wohl halb und halb in Vergessenheit gekommen sein würde, wäre er nicht zuweilen in einer seiner ehemaligen Glanzrollen aufgetreten. Zwar hatte seine einst so geschmeidige und mächtige Stimme bereits wesentlich an Wohllaut und Umfang eingebüßt, aber seine Bühnenroutine und die Wärme seines Vortrages ersetzten diesen Mangel in ziemlich befriedigender Weise. Zur Erhöhung und dauernden Erhaltung seiner Beliebtheit aber trug hauptsächlich der Umstand bei, daß man Wurda mit Recht als einen Mann von durchaus tüchtigem, ehrenfesten und redlichen Character schätzen konnte, dem es zwar zuweilen an der nöthigen Thatkraft und durchgreifenden Energie mangelte, der

aber niemals zu einer moralisch unwürdigen Handlung seine Zustimmung gegeben haben würde.

Daß es ihm, schon mit Rücksicht auf die pecuniären Schwierigkeiten, nicht möglich sein könne, die Direction des Stadttheaters nach Baison's Tode allein weiterzuführen, sah er selbst gut genug ein, um so mehr, als die Verhältnisse der Bühne nichts weniger als günstige und geordnete waren. Neben anderen schweren und drückenden Verpflichtungen, welche unter der Direction Baison-Wurda entstanden waren, existirte noch eine nicht unbedeutende, aus der Uebernahme des Inventars hervorgegangene Verbindlichkeit gegen die früheren Direktoren, und da Maurice dabei zu einem erheblichen Theile in Mitleidenschaft war, so lag es natürlich am nächsten, daß er in die durch Baison's frühzeitiges Hinscheiden entstandene Lücke einsprang.

Es war zu begreifen, daß er es nicht mehr ganz so freudigen Herzens that, als im Jahre 1847. Die Erfahrungen jener sechs Monate hatten manche seiner Hoffnungen zerstört, und die Aussichten für die Zukunft des Theaters lagen zudem so ungünstig, daß starker Mannesmuth und festes Vertrauen in die eigene Kraft nothwendig waren, die schweren Bedenken zu beseitigen, welche dem entscheidenden Schritt entgegenstanden. Aber die endlich gebotene Gelegenheit zur Ausführung eines Lieblingswunsches, der Vereinigung beider Theater unter einer einheitlichen Leitung, und die Hoffnungen, welche Maurice daran für eine gedeihliche Weiterentwickelung der beiden Institute knüpfte, gaben doch endlich den Ausschlag

und am 22. März 1849 wurde die Vereinigung des Stadttheaters mit dem Thalia-Theater unter der Direction von Chéri Maurice und Joseph Wurda beschlossen.

Wenige Tage später, am 1. April, erfolgte die officielle Einführung des neuen Directors im Stadttheater. Wie Maurice schon um seines oft genug erprobten lauteren und ehrenhaften Charakters willen jederzeit in den besseren Kreisen der hamburgischen Kunstfreunde eine populäre und beliebte Persönlichkeit gewesen ist, so begrüßten ihn auch bei dieser Gelegenheit von allen Seiten die aufrichtigsten Aeußerungen einer herzlichen Sympathie. Es war ja ein öffentliches Geheimniß, daß Baison das Theater so gut wie schiffbrüchig zurückgelassen hatte, und Jeder, der die Verhältnisse kannte, mußte sich sagen, daß von allen Persönlichkeiten, die für seine Nachfolge hätten in Betracht kommen können, Maurice unzweifelhaft die geeignetste war. Als er darum an Wurda's Seite auf der Bühne erschien, empfing ihn ein stürmischer, lang anhaltender Beifall, nach dessen Verklingen Maurice in seiner einfachen, ruhigen und bestimmten Weise sagte:

„Zum zweiten Male wird mir die Ehre, an dieser Stelle vor Ihnen zu erscheinen, heute, wenn auch nicht mit größerer Zuversicht, so doch mit begründeteren Hoffnungen! Durch die Vereinigung beider Theater ist der Weg betreten, auf dem der Fortbestand beider Kunstinstitute und einer Hamburgs würdigen Bühne

möglich ist. Dahin zu streben, Ihre Zufriedenheit zu erlangen, ist unser Beruf, dem wir uns mit freudigem Herzen weihen, denn wir verehren in Ihnen ein Publikum, dem es an reger Theilnahme für seine Kunstanstalten noch niemals fehlte. Erhalten Sie uns diese Theilnahme und gewähren Sie uns Nachsicht, wenn wir, unvorbereitet durch die Kürze der Zeit, nur allmählig das vorgesteckte Ziel zu erreichen im Stande sind!"

Bescheidener und zugleich würdiger, als es mit diesen schlichten Worten geschah, hätte Maurice dem Publikum gegenüber seine schweren Pflichten gewiß nicht übernehmen können. Ohne sich über den Ernst der Situation irgend einer Täuschung hinzugeben, und ohne jede Spur von hochfahrender Selbstüberschätzung, begann er ohne Zögern die Regeneration der überaus verfahrenen internen Bühnenverhältnisse und die Veränderung und Vervollständigung des Personals, soweit sie durch die Verschmelzung der beiden Theater nothwendig geworden war. Aber das Unternehmen hatte unter einer Constellation feindseliger Gestirne begonnen, und so vollkommen Maurice auch der Mann sein mochte, ungünstige äußere Verhältnisse durch den machtvollen Einfluß seiner energischen Persönlichkeit fern zu halten oder zu beseitigen, so wenig war er doch im Stande, erfolgreich gegen den düsteren Feind anzukämpfen, der sich allen idealen Bestrebungen jener Zeit in der traurigen Gestaltung der politischen Verhältnisse entgegenstellte.

Jene unselige Reaction, die auf den kurzen

Freiheitstaumel, den flüchtigen Freudenrausch des Jahres 1848 gefolgt war, und die jede selbstständige Regung freier geistiger Thätigkeit mit der eisernen Faust einer unerbittlichen Gewalt niederzuhalten wußte, sie äußerte sich auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens auch in Hamburg schwer genug, um das Interesse für die Kunst und ihre Pflegstätten für längere Zeit in den Hintergrund treten zu lassen. Gab es doch der Prüfungen und Drangsale für die Bewohner der alten Hansestadt mehr als genug!

Am 13. August 1849 waren 4000 Mann preußischer Soldaten in Hamburg einmarschirt, über deren eigentliche Bestimmung man im großen Publikum nichts Zuverlässiges wußte, und die man darum nur als die ausübenden Factoren für eine gewaltsame Unterdrückung freiheitlicher Regungen ansehen wollte. Der ungebeugte Sinn und das stolze Selbstständigkeitsgefühl der alten Hanseaten bäumte sich dagegen auf; es kam am Tage des Einmarsches zu einem blutigen Tumult, und die Folge war, daß die preußischen Regimenter nunmehr in der That als eine Strafbesatzung fünfzehn Monate lang — bis zum November 1850 — in Hamburg verblieben. Nach ihnen erschienen ungefähr ebenso viele Oesterreicher, die sich's gleichfalls auf Kosten der Einwohnerschaft einige Monate wohl sein ließen, und zu dem Gefühl eines dumpfen, ohnmächtigen Grolles, welches das Herz der hamburgischen Bürger erfüllte, gesellte sich mehr und mehr das niederdrückende Bewußtsein, daß die Bezeichnung einer „freien Stadt" für ihre bis dahin

so glückliche Republik kaum etwas Anderes als ein Spottname geworden sei.

Dieselbe Erscheinung nun, die sich unter ähnlichen Verhältnissen schon so oft gezeigt hat, wiederholte sich auch hier. Statt den Trost und die Erhebung des Gemüthes, deren man so dringend bedurfte, da zu suchen, wo sie in der reinsten, edelsten Form dargeboten wurden, im Schauspielhause —, statt in den Worten der großen Dichter Stärkung zu finden für die Ertragung gegenwärtigen Leides und Hoffnung für eine glücklichere Zukunft, stürzte sich die große Masse des Publicums in Zerstreuungen geistloser und niedriger Art, die kaum über das Elend einer flüchtigen Stunde hinwegzutäuschen vermochten. Die Bänke der Vereinigten Theater blieben leer; nur ein kleiner Stamm ernster und verständiger Kunstfreunde schaarte sich noch um Thaliens sinkende Fahne, und mit einem wahren Triumphgeschrei stürzte sich die Schaar der Gegner in geschlossener Phalanx auf das vom Publicum so unverdient im Stich gelassene Unternehmen.

Die Zahl dieser Gegner aber war nicht unerheblich und es befanden sich unter ihnen Stimmen, die sich dem urtheilslosen Theil der Bewölkerung gegenüber eine gewisse Geltung zu verschaffen wußten. Es waren freilich sehr verschiedene Elemente, die sich da zusammen gefunden hatten in dem Bestreben, den Vereinigten Theatern womöglich den Todesstoß zu versetzen; aber so abweichender Art auch immer die Motive für ihr Vorgehen sein mochten, der gemein-

schaftliche Zweck hielt sie zusammen und in der Art ihres Operirens war unzweifelhaft Methode.

Da waren zunächst die fanatischen Anhänger des verstorbenen Baison, Leute vom Schlage einer Ottilie Assing, die in ihrer Ueberspanntheit soweit ging, Baison mit Christus zu vergleichen, Leute, denen Alles, was der gefeierte Schauspieler während seiner kurzen Thätigkeit als Director geschaffen, mochte es auch noch so verfehlt, noch so unsinnig gewesen sein, als unverletzliches Heiligthum erschien, und deren Empörung in hellen Flammen aufloderte, wenn Maurice es wagte, an einer dieser thörichten Einrichtungen zu rütteln; da waren ferner gewisse Journalisten, deren Federn es nicht vergessen konnten, daß man es ihnen nicht durch irgendwelche Zugeständnisse und Liebenswürdigkeiten ermöglicht hatte, sich in die Milch frommer Denkungsart zu tauchen; da war weiter die Partei einiger Personen, die nur auf eine neue Erledigung des Directorats warteten, um selbst als Bewerber hervorzutreten und die sich darum redliche Mühe gaben, diese Erledigung so frühzeitig wie möglich herbeizuführen, und da war endlich noch ein kleines Häuflein von Leuten, die sich darin gefielen, jeder neuen Direction unter allen Umständen Opposition zu machen, und jeden wirklichen oder vermeintlichen Fehler zu erlauern, aus dem man Capital schlagen konnte, um in gewissen Kreisen den Nimbus einer bedeutenden Kunstkennerschaft um sich zu verbreiten.

Neben diesen vier Categorien und dem großen

bunten Haufen ihrer Troßbuben und Trabanten gab es nun allerdings auch einige aufrichtig Gesinnte, denen die Vereinigung beider Theater nicht aus persönlichen, sondern aus künstlerischen Rücksichten als ein Fehler erschienen war, welche dieser Ansicht von vornherein in der Oeffentlichkeit entschiedenen Ausdruck gegeben hatten und welche jetzt gegen sich selbst und gegen das Publicum die moralische Verpflichtung zu haben glaubten, ängstlich nach Beweisen für die Richtigkeit ihrer völlig subjectiven Behauptung zu forschen.

Je nach der Art, dem Bildungsgrade und den eigentlichen Beweggründen aller dieser „principiellen" Gegner der Vereinigten Theater und speciell der Direction Maurice, waren nun natürlich die Mittel, mit denen sie ihren Kampf führten, verschiedene. Sie bestanden bald in ernsthaft und gründlich aussehenden Recensionen viel gelesener Blätter, bald in giftigen Correspondenzen an auswärtige Zeitungen oder in mehr oder minder stümperhaft stylisirten „Eingesandt", in denen irgend ein muthiger Anonymus seinem Herzen Luft machte; sie bestanden auch wohl in witzig sein sollenden Flugblättern und Gedichten, oder in mehr oder minder unfläthigen Carricaturen, so daß wohl keiner der Wege unbetreten blieb, auf denen man mit Hülfe von Tinte, Feder und Druckerschwärze nach einem bestimmten Ziele zu streben vermag.

Eine recht hübsche Blüthenlese derartiger Auslassungen, um deren gänzlichen Verlust es freilich recht schade gewesen wäre, ist denn auch glücklich zu dauerndem Gedächtniß auf die Nachwelt gekommen.

Kein Geringerer als der „Bühnenhistoriker" Hermann Uhde hat sich der Mühe unterzogen, gerade die absurdesten, lächerlichsten und unwahrsten Behauptungen, die damals aus jenen oben characterisirten trüben Quellen flossen, zusammenzustellen, um dadurch in seiner „Geschichte des Hamburger Stadttheaters" die Directionsführung Maurice' zu schildern. Ohne auch nur einen Versuch zu machen, sich von der Lauterkeit und Zuverlässigkeit seiner Quellen zu überzeugen — denn der geringste Versuch hätte ihm deren Werthlosigkeit hinreichend darthun müssen — hat er die tollsten und unsinnigsten Entstellungen dort mit einem Ernst und mit einer so übel angebrachten kritischen Entrüstung wieder gegeben, daß man von seiner Urtheilsfähigkeit im Allgemeinen kaum einen viel höheren Begriff gewinnen kann, als von seiner Gründlichkeit als „Historiker."

Was wird zum Beispiel ein Besucher des Thalia-Theaters — und hätte er dasselbe auch nur ein einziges Mal betreten; hätte er auch nur einer einzigen Aufführung beigewohnt —, zu der folgenden Darstellung sagen, welche Hermann Uhde ohne jede Quellenangabe und ohne den leisesten Zweifel an ihrer Richtigkeit auszudrücken, also unter seiner vollen persönlichen Verantwortung, reproducirt:

„Der Salonton, die feine Art vornehmer Kreise, blieb die Schwäche des Personals; auch legte die Leitung auf Feinheit so wenig Werth, daß häufig zerlumpte oder beschmutzte Meubles auf der Bühne prangten. Von Zusammenstimmen der Farben

bei der Ausstattung eines Salons u. s. w. war vollends keine Rede; man sah meergrüne Sophas mit kirschrothen Rückenkissen, davor zwei himmelblaue Fußbänke und daneben citronengelbe Lehnsessel. Ebenso nachlässig wurde die Architectur auf der Scene behandelt; Renaissance-Coulissen bei romanischen Setzstücken und gothischem Hintergrunde waren nichts Seltenes. Auch schien es ganz gleichgültig, ob die Coulissen vom Mondlicht, der Hintergrund aber von der Sonne und dieser von rechts, jene von links ihre Beleuchtung empfingen."

Man wird zugeben, daß, wenn diese ernsthaft gegebene Schilderung auch nur halbwegs zutreffend wäre, die scenischen Einrichtungen der ersten besten „Schmiere" unendlich viel besser gewesen sein müßten, als diejenigen des Hamburger Stadttheaters unter der Direction Maurice! — Und das wagt der „Bühnenhistoriker" Hermann Uhde von einem Manne zu behaupten, dessen Gewissenhaftigkeit und Strenge gerade in Bezug auf die Sauberkeit und Eleganz der Bühne stadtbekannt sind, dessen feinfühliger Geschmack wohl noch von Niemandem, als von Hermann Uhde in Abrede gestellt worden ist, und der ganz besonders in Bezug auf die musterhafte Einrichtung eleganter Zimmer und Salons von jeher eine förmliche Liebhaberei an den Tag gelegt hat, eine Liebhaberei, die ihn heute in den Stand setzt, Ameublements in einer Reichhaltigkeit und soliden Pracht vorzuführen, wie sie wohl das bestdotirte Hoftheater kaum annähernd aufweisen dürfte!

Lügenhafte und unsinnige Behauptungen, wie die eben citirten, oder wie die Mittheilung, die Inspicientin Emilie Faller*) sei plötzlich in aller Form neben oder womöglich noch über Heinrich Marr zum Regisseur eingesetzt worden und erst in Folge offen ausgebrochener Empörung wieder auf ihren ursprünglichen Posten zurückgekehrt, kennzeichnen sich allerdings selbst und vermögen einen leidlich urtheilsfähigen Menschen wohl kaum einen Augenblick über den wahren Sachverhalt irre zu führen; aber daneben macht sich auch eine ganze Reihe von Schilderungen und Verdächtigungen breit, welche ihre Entstehung den Geschickteren unter Maurice' Gegnern verdankten und welche von dem Gift einer böswilligen Verläumdung in viel feineren und weniger auffälligen Dosen durchträufelt sind, als jene vorerwähnten grobdrähtigen Unwahrheiten. Uhde hat ohne Bedenken Alles, was ihm in die Hände fiel, zusammengestellt und es kommt ihm dabei auf die Lauterkeit seiner Quellen so wenig an, daß er, um nur ein Beispiel anzuführen, dieselbe Ottilie Assing, von deren Biographie Baisons er selbst zugestehen muß, daß sie „als litterarische Leistung elend

*) Diese, aus einer alten Directorenfamilie stammende Dame, welche ihre verantwortliche und arbeitsvolle Stellung am Thalia-Theater sehr viele Jahre hindurch mit ebenso viel Geschicklichkeit, als Umsicht und Energie ausfüllte und sich dabei die höchste Achtung sämmtlicher Mitglieder zu erwerben wußte, muß sich übrigens von Hermann Uhde eine Verunglimpfung gefallen lassen, welche, da sie sich lediglich auf das Aeußere der Dame stützt, wohl einem Revolver-Journalisten vom Schlage desjenigen, dem Uhde seine „pikanten" Bemerkungen entlehnt haben mag, niemals aber einem anständigen Schriftsteller, der noch dazu Ansprüche auf Objectivität erhebt, zuzutrauen ist. Allerdings entspricht der hier erwähnte persönliche Ausfall so ziemlich dem Ton des ganzen Buches.

Der Verfasser.

und als historische Quelle nahezu werthlos" sei, ja, daß man sie größtentheils als eine „mit dreister Stirn unternommene Geschichtsfälschung" bezeichnen müsse — dieselbe Ottilie Assing mehrfach als kritische Autorität zu citiren, sobald es nur darauf ankommt, etwas Nachtheiliges über Maurice und seine Directionsführung zu sagen.

Alles, was er an Material für die Schlechtigkeit der letzteren beibringt, hat in erster Linie den Zweck, zu beweisen, daß Maurice die Mitdirection des Stadttheaters nur deshalb übernommen und die Vereinigung beider Bühnen nur deshalb herbeigeführt habe, um das Stadttheater systematisch zu ruiniren, und dadurch einen gefährlichen Concurrenten für sein ursprüngliches Institut los zu werden!

Die nahezu unglaubliche Naivetät dieses Gedankens hat Dr. Hermann Uhde nicht erkannt, obwohl es ihm nicht unbekannt sein konnte, daß Maurice, um seine furchtbaren Vernichtungspläne zu erreichen, fast sein ganzes, bis dahin erworbenes Vermögen opfern und die Existenz des Thalia-Theaters bis auf das Aeußerste gefährden mußte. Und eine derartige — gelinde gesagt — kindliche Darstellung nennt sich auf dem Titelblatt ganz bescheiden: „Beitrag zur deutschen Culturgeschichte." —

Allerdings ist auch dem Director Maurice selbst ein großer Theil der Mitschuld zuzuschreiben, wenn sich solche grundfalsche Ansichten in unsere Zeit verirren konnten. Zwar durfte ihm keineswegs zuge-

muthet werden, sich auf eine Erwiderung und Richtigstellung jeder einzelnen Unwahrheit einzulassen, die von den traurigen Federhelden der Jahre 1849—1854 über ihn und seine Directionsführung verbreitet wurde, aber es wäre immerhin seine Pflicht gewesen, den gröblichsten Entstellungen schon damals, oder wenigstens dann entschieden entgegen zu treten, als sie sich in verjüngter Form in dem Uhde'schen Werke an die Oeffentlichkeit wagten.

Es ist aber trotz allen Andrängens wohlmeinender Freunde nichts derartiges erfolgt. Maurice hat es mit vornehmem Stillschweigen verschmäht, all' diesen Unterstellungen durch eine Entgegnung in irgend welcher Form den Boden zu entziehen, und die glänzenden Erfolge seiner fünfzigjährigen Thätigkeit, der Weltruf seines aus den winzigsten Anfängen erstandenen Theaters sind die einzigen Antworten, welche jene Verläumdungen erfuhren.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes aber, obwohl er weder die Absicht hat, einen besonders werthvollen „Beitrag zur deutschen Culturgeschichte", noch eine „historische Darstellung" im Sinne Hermann Uhde's zu liefern, konnte diese Anfeindungen um so weniger mit Stillschweigen übergehen, als er sich mit Rücksicht sowohl auf die Bestimmung, als auf den Umfang dieses Buches begnügen muß, die Zeit der „Vereinigten Theater", soweit das Stadttheater dabei in Betracht kommt, nur in einigen großen Zügen zu schildern.

Die Zeitverhältnisse waren also, wie oben dargelegt, die denkbar ungünstigsten; das Interesse des

Publicums am Theaterbesuch war nahezu vollständig erlahmt, und selbst die ungewöhnlichsten Anstrengungen vermochten kaum mehr, als eine flüchtige, rasch und spurlos vorübergehende Theilnahme zu erwecken.

Daß unter dem schweren Druck so beklagenswerthe Umstände die Maßnahmen der Direktion, wenigstens den Anstoß zu einer günstigeren Wendung zu geben, vom rein künstlerischen Standpunkt aus nicht immer ohne Irrthümer und Fehlgriffe waren, läßt sich allerdings nicht vollständig leugnen. Eine Berechtigung zu Vorwürfen von der Art, wie sie damals gegen Maurice und Wurda geschleudert wurden, gaben diese Mängel allerdings niemals, und es darf außerdem nicht vergessen werden, daß es ausschließlich das Publikum selber war, welches ihre Herbeiführung verschuldete.

Wie schon angedeutet, zog es nämlich ein sehr großer Theil der Bevölkerung vor, die Zerstreuungen, welche die Schwere der Zeit doppelt nothwendig machte, in den oberflächlichsten Genüssen, in dem flüchtigsten Sinnenkitzel zu suchen; und als sich alle Versuche, durch künstlerisch werthvolle Leistungen die Räume des Hauses in einer leidlich genügenden Weise zu füllen, als völlig fruchtlos erwiesen hatten, ließ sich Maurice zu einigen Concessionen an den herrschend gewordenen Geschmack herbei, die ihm vom ästhetischen Standpunkte aus allerdings verübelt werden können. Er ließ den Thiermimiker und Affendarsteller Eduard Klischnigg wiederholt im Stadttheater auftreten und nach ihm eine kurze Zeit hindurch noch einige „Spe-

cialitäten" ähnlicher Art und ähnlichen Werthes ihre Vorführungen abhalten. Das war unzweifelhaft verfehlt; aber man bedenke wohl, daß das Haus bei solchen Anlässen ungewöhnlich gefüllt war, und daß das Publikum dem „brasilianischen Affen" und den Productionen der Gesellschaft Rappo zujauchzte, während die berühmtesten Gäste vor leeren Bänken und kühlen Herzen auftreten mußten. Ja, man darf in Anbetracht dieses Umstandes nach ruhiger und unbefangener Ueberlegung sogar zu dem Schlusse kommen, daß es von Seiten der Directoren muthig und anerkennenswerth genug war, wenn sie sich noch rechtzeitig von einer weiteren Verfolgung dieser lockenden aber verderblichen Richtung losmachten und alle ihre Kräfte daran setzten, das Theater auf anderen Wegen wieder zu seiner einstigen Blüthe zu bringen.

Außer dem Kern des alten bewährten Personals war eine Reihe von neuen Mitgliedern engagirt, deren Namen großen Theils noch heute zu den klangvollsten in der Bühnenwelt zählen. In Heinrich Marr's vortrefflicher Schule, unter seiner und Maurice' strenger und gewissenhafter Leitung entwickelten sich damals auf den Bühnen der Vereinigten Theater Talente, die jedes andere Publikum (und unter veränderten Verhältnissen auch wohl das hamburgische) schaarenweise herangezogen haben würden. Daneben aber erschienen in fast ununterbrochener Aufeinanderfolge die berufensten und vornehmsten Vertreter der deutschen Schauspiel- und Sangeskunst als Gäste, und wohl keiner der zeitgenössischen Künstler, dessen Name

sich eine hervorragende Bedeutung erworben hatte, fehlt in der langen Reihe Derjenigen, die in den Jahren 1849—1854 zu kürzerem oder längerem Verweilen im Stadttheater erschienen.

Welches aber war der Erfolg dieser ungewöhnlichen und gewiß dankenswerthen Anstrengungen der Direction? Das Publicum wurde von Monat zu Monat theilnahmloser! Seine gefeiertsten Lieblinge, Künstler, die noch wenige Jahre früher fast erdrückt worden waren von dem Enthusiasmus und den Ovationen der Menge, traten jetzt vor leeren Bänken auf, obwohl ihr Können unverändert dasselbe geblieben war und ihre Leistungen in der kurzen Zeit sicherlich nichts von ihrem Werthe eingebüßt hatten. Enorme Gagen und Honorare, von deren Höhe sich Derjenige, welcher den gewaltigen Apparat eines so großartigen Bühnenwesens nicht genauer kennt, kaum eine richtige Vorstellung machen kann, mußten unausgesetzt gezahlt werden, ohne daß irgend einer der vielen redlichen Versuche, bessere Zustände herbeizuführen, mit Erfolg gekrönt worden wäre! Unsummen wurden an eine würdige Inscenirung hochbedeutender Novitäten der Oper und des Schauspiels gewendet und zumeist schon nach wenigen Aufführungen mußte wegen der mangelnden Theilnahme von weiteren Wiederholungen Abstand genommen werden. In der guten Gesellschaft war eben der Theaterbesuch aus der Mode gekommen, wie ein Kleidungsstück oder wie eine Sportliebhaberei, und die einfachen, aber darum nicht minder echten Kunstfreunde von der Gallerie, welche diese

Bezeichnung in jener Zeit viel eher verdienten, als das Publikum des ersten Ranges, waren die Einzigen, welche dem Theater ihre Treue bewahrten.

Damit aber war das Maaß der Widerwärtigkeiten, welche sich über Maurice und Wurda ausschütteten, noch keineswegs erschöpft. Eine Unzahl von Schwierigkeiten und drückenden Einschränkungen wurde ihnen noch von einer Seite auferlegt, die gerade in jener Zeit am ehesten berufen gewesen wäre, den ringenden Directoren stützend und helfend unter die Arme zu greifen — nämlich von Seiten des Staates. Es mag wohl unzweifelhaft an der maaßgebenden Stelle der beste Wille vorhanden gewesen sein, dem ersten Kunstinstitute der großen Handelsstadt die Möglichkeit des Fortbestehens nach Kräften zu sichern; aber ob es nun an dem nöthigen Eifer, oder ob es, was noch wahrscheinlicher ist — an der nöthigen Kenntniß der einschlägigen Verhältnisse fehlte, kurzum, die Art und Weise, wie man damals die Theater behandelte, war keineswegs darnach angethan, die Hindernisse, gegen welche sie ohnehin schon anzukämpfen hatten, zu verringern.

Fast jedes Gesuch der Directoren, welches in irgend einer Form eine Erleichterung der auf ihren Schultern ruhenden Lasten erbat, wurde abschlägig beschieden; ja, in vielen Fällen wurde sogar die Erlaubniß zu einer Erhöhung der Eintrittspreise für eine bestimmte Vorstellung auch dann verweigert, wenn die Unkosten einer angemessenen Inscenirung nachweislich viel größer gewesen waren, als es selbst

im günstigsten Falle die zu erzielenden Einnahmen sein konnten. Daneben mußte das Theater an einer ganz erheblichen Anzahl kirchlicher Feiertage, ja, sogar an den Begräbnißtagen von Senatoren u. s. w. geschlossen bleiben, früher bewilligte Vergünstigungen wurden in einer keineswegs vortheilhaften Weise zugestutzt und beschnitten — mit einem Worte, die Bewegungsfreiheit der Directoren war eine so beschränkte geworden, daß es fast Wunder nehmen muß, wenn sie den hoffnungslosen Kampf mit jeder Saison von Neuem begannen und den Muth bis zu dem Augenblick nicht verloren, in welchem dem schon seit Baison's Direction so bedenklich wankenden Gebäude auch die letzten Stützen entzogen wurden.

Daß es in der That an diesem künstlerischen Muthe noch bis zur letzten Stunde nicht gebrach, und daß Maurice auch in einer Zeit, wo er sich bewußt sein mußte, daß die schweren Verluste, welche er erlitten, unter keinen Umständen zu ersetzen sein würden, nicht vor neuen Opfern zurückschreckte, um den Ruf seines Unternehmens zu erhalten, beweist recht schlagend die Aufführung des zweiten Theils von Goethe's „Faust", welche noch im Jahre 1854 stattfand. In einer Bearbeitung von Wollheim ging das unsterbliche Werk (über dessen Eignung zur Aufführung man allerdings sehr verschiedener Ansicht sein kann) in wahrhaft grandioser Ausstattung und in einer Besetzung durch die ersten Kräfte der Bühne am 25. März 1854 in Scene. Die Aufführung war in jeder Beziehung tadellos; aber das Erträgniß der

Première und ihrer Wiederholungen konnte selbstverständlich die Opfer, welche für die Entfaltung des großartigen Apparats hatten gebracht werden müssen, nicht ersetzen. Maurice hatte in den voraufgegangenen Jahren Erfahrungen genug gemacht, um das mit ziemlicher Bestimmtheit im Voraus wissen zu können, trotzdem hatte er keinen Augenblick gezögert, auf Wollheim's Pläne einzugehen und Alles aufzubieten, was in seinen Kräften stand. Ist es im Angesicht solcher Thatsachen nicht tief beklagenswerth, wenn Leute von der Gründlichkeit Hermann Uhde's es wagen dürfen, Maurice' Directionsführung als eine Charlatanerie zu bezeichnen!*)

Die Wolken, welche schon beim Abschluß der Vereinigung drohend am Horizonte aufgezogen waren, hatten sich endlich, von dem aus allen Himmelsrichtungen wehenden Sturm zusammengetrieben, zu einem Unwetter geballt, aus dessen gewaltigen Schlägen es kein Entrinnen mehr für die beiden Directoren gab.

---

*) Am Schlusse des betreffenden Abschnittes seines Buches sieht sich Uhde allerdings, wohl um nicht gar zu sehr mit den späteren Thatsachen im Konflict zu bleiben, zu einem gewissen Zugeständniß an die Wahrhaftigkeit veranlaßt, indem er schreibt: „C. S. Maurice wußte es nach und nach, besonders durch Heinrich Marr's kräftige Mitwirkung, dahin zu bringen, daß in der Reihe deutscher Privatunternehmungen das Thalia-Theater in Hamburg oft mit Ehren genannt ist. Es liefert zugleich den Beweis, daß eine Bühne Verdienstliches auch ohne Staatshülfe leisten kann. Deutsche Dramatiker vertrauen ihm mit Vorliebe ihre Stücke an, und deutsche Künstler betrachten es als offenen Empfehlungsbrief, zu seinen Angehörigen gezählt zu haben!" — Das sind Worte, die sich unterschreiben lassen, wie sie aber in Einklang zu bringen sind mit dem, was wenige Seiten vorher über den „Speculanten", den „Charlatan" u. s. w. Maurice gesagt worden ist, mag H. Uhde mit seinem kritischen Gewissen selbst abmachen.

Der Verfasser.

Am 25. Juli 1854 mußten Maurice und Wurda ihren Mitgliedern erklären, daß es ihnen unmöglich sei, das Unternehmen auf eigene Rechnung weiter zu führen und daß sie ihnen vorschlagen müßten, unter Annahme eines entsprechenden Vorschusses auf Theilung weiter zu spielen.

Unter den ungünstigsten Verhältnissen an die Spitze der einst so hoch gefeierten Bühne gelangt, hatten die beiden Männer redlich und unermüdlich gerungen, die Katastrophe abzuwenden; aber ihre Kräfte waren schließlich erlahmt an der Unmöglichkeit dieser Aufgabe, und sie mußten die Stätte, an welcher sie ein Vermögen geopfert hatten, mit dem bitteren Bewußtsein verlassen, umsonst gearbeitet zu haben.

Die Theilnahme und die herzlichste Sympathie aller Einsichtsvollen und Wohlgesinnten unter ihren Mitbürgern aber wurde ihnen in reichem Maaße zu Theil. Sie äußerte sich in dem Verhalten des Publikums dem Thalia-Theater gegenüber, und sie äußerte sich auch in der Hochachtung, mit welcher man den in den Ruhestand tretenden Wurda in allen Kreisen der Gesellschaft bis zu seinem am 27. April 1875 erfolgenden Tode behandelte. So schmerzlich und beklagenswerth auch immer der Zusammenbruch der Bühne sein mochte, die beiden Directoren hatten im vollsten Umfange ihre Schuldigkeit gethan! —

Einfluß der Vereinigung auf das Thalia-Theater. — Theodor Wachtel's Debut. — Klischnigg. — Theilnahmlosigkeit des Publikums gegen berühmte Gäste. — Das Elßler-Fieber. — Bogumil Dawison's Scheiden. — Wozu Maurice seine Schauspieler erzog. — Heinrich de Marchion. — Alexander Köfert und Lina Fuhr. — Dem. Rachel und ihre Gesellschaft. — Zerline Würzburg. — Die Komiker der Vereinigten Theater. — Wilke tritt von der Bühne zurück. — Der Schriftsteller Krüger und seine Stücke. — Marie Seebach. — Auguste Burggraf. — Gustav Freytag's „Journalisten".

Es war selbstverständlich, daß das Thalia-Theater während seiner Vereinigung mit der anderen Bühne eine gegen die Vorjahre sehr wesentlich veränderte Physiognomie erhielt. Das an bedeutenden Kräften überaus reiche Personal der Vereinigten Theater, sowie die große Zahl berühmter Gäste, ermöglichten eine Reichhaltigkeit und einen steten Wechsel im Repertoir, wie er unter anderen Verhältnissen völlig undenkbar gewesen wäre. Die Signatur der Bühne während dieser Zeit war natürlich genau die nämliche, wie die im vorigen Abschnitt geschilderte des Stadt-Theaters, und, abgesehen von den Einschränkungen, welche durch räumliche Verhältnisse und vorhandene

Einrichtungen von vornherein geboten waren, bildeten die Aufführungen stets eine gegenseitige Ergänzung.

Es ist für eine Darstellung, welche sich, wie die vorliegende, innerhalb eines bestimmt abgemessenen Rahmens bewegt, und welche keinen Anspruch auf eine bis in die unbedeutenden Einzelheiten gehende historische Vollständigkeit erhebt, nicht wohl möglich, jedem künstlerischen Ereigniß dieser Jahre, jeder Novität und jedem bedeutungsvollen Gastspiel besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Wurde doch namentlich in Bezug auf die Letzteren des Guten so viel geboten, daß schon eine einfache Aufzählung beträchtlichen Raum beanspruchen würde. Es möge mir darum gestattet sein, nur diejenigen Ereignisse und Persönlichkeiten herauszugreifen, welche dem Publicum jener Tage entweder vollständig neue Erscheinungen waren, oder welche aus dem einen oder dem andern Grunde ein ungewöhnliches Interesse erregten.

Letzteres war im vollsten Sinne des Wortes der Fall gewesen bei dem am 14. April 1849 stattgehabten Debut eines jungen Künstlers, der sich die Theilnahme seines Auditoriums schon damals im Fluge eroberte, und der glücklich genug ist, noch heute zu den erklärten Lieblingen des gesammten deutschen Theater-Publicums zu gehören. Einige etwas unwahrscheinlich klingende Zeitungsnotizen hatten den Hamburgern um jene Zeit gemeldet, daß zufällig in einem ganz gewöhnlichen Droschkenkutscher, dessen allgemeine Bildung in keiner Hinsicht über die Anforderungen seines Standes hinausging, ein Sanges-

Talent allerersten Ranges entdeckt worden sei, und trotz des Mißtrauens, welches man in diese Mittheilung setzte, sah man dem ersten Auftreten des seltenen Tenoristen-Phänomens mit Spannung entgegen. Theodor Wachtel — so war der Name des am 10. März 1823 in Hamburg geborenen jungen Mannes — erschien zuerst am 12. März 1849 auf der Bühne des Stadttheaters, wo er im Costüm eine Arie aus der „Zauberflöte" sang. Das Publicum fand, daß seine Erwartungen, wenigstens so weit sie die Stimmmittel des jungen Sängers betrafen, eher übertroffen, als getäuscht seien, und der warme, aufmunternde Beifall, den man seinem ersten schüchternen Versuche gespendet, veranlaßte ihn zu einem zweiten Auftreten, welches an dem oben erwähnten Tage im Thalia-Theater stattfand. Auch hier hatte Wachtel, schon mit Rücksicht auf seine noch nicht sehr weit vorgeschrittene Ausbildung, nur einige besonders dankbare Nummern aus italienischen Opern gewählt; aber das Auditorium nahm auf seine Anfängerschaft die gebührende Rücksicht und kargte keineswegs mit seinem Applaus. Die Hoffnungen, zu denen damals der talentvolle Debutant berechtigte, sind ja glänzend genug in Erfüllung gegangen, und es ist eine immerhin recht hübsche Fügung des Zufalls, die auch einen unserer meistgefeierten Sänger von den Brettern des Thalia-Theaters aus den ersten Schritt seiner ehrenvollen Laufbahn thun ließ.

Weniger erfreulich war das schon früher erwähnte Gastspiel des Affendarstellers Klischnigg,

dessen in ihrer Art jedenfalls staunenswerthe Productionen in einem Circus unzweifelhaft mit vollem Recht die laute Bewunderung der Menge herausgefordert haben würden. Auf einer Bühne vom Range des Thalia-Theaters war es indessen eine bedauernswerthe Erscheinung, daß Künstler wie Moritz Rott unter dem „Enthusiasmus,“ welchen jener Thiermimiker hervorgerufen hatte, Einbuße an den ihnen gebührenden Ehren erleiden mußten. Wenn sich der hier zu erhebende Vorwurf in erster Linie gegen die Direction richtet, so fällt doch die Verantwortung dafür, daß man Gäste wie Döring, Dessoir und Andere hier wie im Stadttheater vor leeren oder doch nur mäßig besetzten Häusern auftreten ließ, ausschließlich dem Publikum selbst zur Last. Welcher Richtung sich sein Geschmack jetzt voll und ganz zugewendet hatte, ging recht schlagend daraus hervor, daß dieselben Kunstfreunde, welche durch Namen, wie die eben erwähnten, nicht mehr zum Theaterbesuch veranlaßt werden konnten, förmliche Kämpfe bestanden, um nur ein Billet zu der Vorstellung zu erhalten, in welcher Fanny Elßler, die beinahe vergötterte Tänzerin, das Thalia-Theater mit ihrem Erscheinen beglückte. Das Begeisterungsfieber, welches in jener Zeit überall grassirte, wo sich die graziöse, aber schon nicht mehr ganz jugendliche Dame sehen ließ, wüthete auch in Hamburg, wo Fanny Elßler früher bereits mehrfach aufgetreten war, in recht bedenklicher Weise. Fast in demselben Maaße, als ihre Kunst selbst, hatte ihr nämlich die wiederholt bewiesene liebenswürdige Be-

reitwilligkeit, zu Gunsten wohlthätiger Zwecke umsonst aufzutreten, die Herzen der Hamburger erobert; und man feierte sie bei ihrem einmaligen Auftreten im Thalia-Theater umsomehr, als es sich auch hier nur um einen Akt collegialer Gefälligkeit von Seiten der Tänzerin handelte. Sie tanzte an dem Vortheilsabend der Familie Price ohne Anspruch auf Honorar und man kann sich denken, daß der den jugendlichen Geschwistern damit zugewendete Nutzen ein keineswegs unerheblicher war. Carl von Holtei hatte für den „festlichen" Abend einen besonderen Prolog gedichtet, der von Frau Gomansky mit herzlicher Liebenswürdigkeit vorgetragen wurde, und dessen letzte Strophe lautete:

Nur eine kann es sein, geehrt, beliebt,
Nur eine, weil es keine zweite giebt!
Den Namen brauch' ich wahrlich nicht zu nennen,
Die Musen werden ihre Schwester kennen;
Die Grazien, die sich geneigt vor ihr,
Umgeben sie in ihrer feinsten Zier!
Mit ihrem Ernst, mit ihren zarten Scherzen
Lebt sie als Liebling in der Menschen Herzen!

Obwohl dieser Prolog unzweifelhaft viel besser gemeint als poetisch werthvoll war, wurde er doch mit ebenso stürmischem Beifall aufgenommen, als ein Extempore Wilke's, welcher in dem auf die Tanzpièce folgenden „Stündchen in der Schule" der Künstlerin, die sich in Knabenkleidung unter die Schuljugend gemischt hatte, zurief: „Dieser Junge gehört aber nicht hierher!" Man war eben in einem förmlichen Elßler-Taumel und unwillkürlich muß man bei diesen Erinnerungen der Verse gedenken, mit denen

Friedrich Rückert einige Jahre früher diesen überschwenglichen Cultus persiflirt hatte. Er schrieb damals:

Nun kann ich ruhig zu Grabe geh'n,
Ich habe das Höchste im Leben,
Der göttlichen Fanny Gebeine geseh'n
Sich bis zum Himmel erheben!

Uebrigens trat Fanny Elßler sehr bald nach der erwähnten Vorstellung im Thalia = Theater für immer von ihrer Bühnenthätigkeit zurück, sich auch im Privatleben ein warmes Herz für das Theater und die Interessen seiner Angehörigen bewahrend.

Einen sehr empfindlichen Verlust erlitt die Bühne im Jahre 1849 durch den Abgang Bogumil Dawison's, der, wie schon früher erwähnt, nach einem sehr erfolgreichen Gastspiel für das Wiener Burgtheater engagirt wurde. Maurice hat in seiner langen Directorenlaufbahn dieselbe Erscheinung sich unzählige Male wiederholen sehen, er hat immer und immer wieder die Erfahrung machen müssen, daß die vortreffliche und rasche Ausbildung, welche wirklich hervorragende Talente an seiner Bühne erhielten, nur dazu diente, sie ihm desto schneller zu entziehen. Das Wiener Hofburg-Theater füllte die hier und da entstandenen Lücken seines ausgezeichneten Personals mit besonderer Vorliebe und auch wohl mit gutem Grund aus den Reihen der Thalia-Theater-Mitglieder aus, und wo wäre wohl der Künstler oder die Künstlerin zu finden, deren Anhänglichkeit und Dankbarkeit groß genug wäre, um einem so lockenden und ehrenvollen Rufe zu widerstehen?

Gar manche Bühnengröße der Gegenwart, deren „Entdeckung“ sich Heinrich Laube mit nicht geringem Selbstbewußtsein zuschreibt, war längst auf den Brettern des Thalia-Theaters zu ihrer Bedeutung aufgezogen worden, ehe dem erwähnten Nestor der deutschen Bühnenleiter die nicht mehr allzu schwierige Aufgabe zufiel, sie aus dem Dunkel einer Hamburgischen Kunststätte an das Licht des ersten Wiener Musentempels emporzuziehen. Die eigenthümliche Abneigung, welche viele hervorragende Menschen gegen die Anerkennung der Verdienste Anderer empfinden, ist freilich zumeist Veranlassung geworden, daß der Antheil des Director Maurice an der Ausbildung und Entwickelung solcher Talente mit wohlwollendem Stillschweigen übergangen wurde.

Neben Dawison und einigen Anderen schied in diesem Jahre auch Heinrich de Marchion aus dem Verbande des Thalia-Theaters aus. Er hatte sich als Darsteller von mehr als gewöhnlicher Begabung und von bewunderungswürdiger Vielseitigkeit genugsam bewährt, um auch sein Fortgehen als einen Verlust erscheinen zu lassen. Zudem zählte de Marchion, dessen prächtige Stimmmittel besondere Erwähnung verdienen, zu den wenigen Schauspielern, denen schon das bescheidene Publikum des Steinstraßentheaters Beifall geklatscht hatte, und deren künstlerische Entwickelung mit derjenigen dieser Bühne vollkommen gleichen Schritt gehalten. Allerdings war de Marchion nicht ununterbrochen Mitglied des Theaters geblieben; aber seiner Beliebtheit hatte selbst eine längere Trennung

keinen Abbruch thun können, und man ließ es bei seinem abermaligen Weggehen nicht an Zeichen aufrichtigen Wohlwollens fehlen. Die fernere Laufbahn des Künstlers, der jetzt, fünfundsechzig Jahre alt, als Mitglied des Dresdener Hoftheaters in verdientem Ansehen steht, ist übrigens eine in hohem Grade ehrenvolle gewesen.

Unter den künstlerischen Kräften, welche bestimmt waren, die entstandenen Lücken auszufüllen, ragten in erster Linie Alexander Kökert, Hungar und die aus Cassel kommende Lina Fuhr hervor. Namentlich die Letztere wußte mit Hülfe ihrer schönen Mittel sich bald einen hervorragenden Platz unter den Damen des Personals zu sichern und ihr bedeutendes Talent wurde schmerzlich vermißt, als sie schon nach verhältnißmäßig kurzer Zeit einem Rufe an das Berliner Hoftheater Folge leistete. Alexander Kökert machte sich zwar anfänglich durch die Uebertreibungen und durch die hier und da hervortretende Unnatur seines Spiels weniger sympathisch, aber in einer Schule, wie es diejenige Heinrich Marr's war, und unter den Augen eines Directors, wie Maurice, hatten sich jene tadelnswerthen Aeußerlichkeiten bald vollständig abgeschliffen, und der junge Künstler überraschte jetzt durch ein so schönes Talent und durch so ernstes, erfolgreiches Streben, daß man ihm die kleinen Unarten seiner Anfängerschaft bald verzieh. Daß ihm das Publikum, soweit es eben in jenen Jahren den Theatern noch treu geblieben war, ein wohlwollendes Andenken bewahrte, bekundete recht lebhaft die Theilnahme, die man später dem traurigen Schicksal des

liebenswürdigen Künstlers zollte. Alexander Kökert starb am 6. September 1869, im besten Mannesalter stehend, in Miltitz bei Leipzig an einem Gehirnschlage, und sein früher Tod, welcher der Kunst einen ihrer eifrigsten und warmherzigsten Jünger entriß, ist wohl nirgends so aufrichtig beklagt worden, wie in Hamburg, wo man die besten und kraftvollsten Leistungen des begabten Darstellers empfangen hatte.

Die Novitäten jagten sich jetzt in so rascher Aufeinanderfolge, daß trotz der großen Zahl der engagirten Mitglieder die Anforderungen, welche an die Kräfte jedes Einzelnen gestellt werden mußten, sehr bedeutende waren. Keines der vielen neuen Stücke vermochte indessen eine nennenswerthe Zugkraft auszuüben und manche vortreffliche Dichtung ging trotz guter Darstellung an der Apathie und Gleichgültigkeit des Publikums zu Grunde. Eine leider nur zu schnell vorübergehende Aufrüttelung aus dieser unverzeihlichen Theilnahmlosigkeit gelang der gefeierten französischen Tragödin Rachel, die mit einer eigenen Gesellschaft erschien und durch die hinreißende Gewalt und überwältigende Großartigkeit ihrer Leistungen brausende Beifallsstürme entfesselte.

Namentlich die Bühnenmitglieder selbst, von denen sich natürlich kein Einziges die Gelegenheit entgehen ließ, die berühmte Collegin in jeder ihrer Rollen zu sehen, waren von unbegrenzter Bewunderung gegen sie erfüllt, und eine sehr jugendliche Künstlerin, welche damals eben ihre ersten erfolgreichen Schritte auf den weltbedeutenden Brettern wagte, wäre unter dem nieder-

schmetternden Bewußtsein von der Unerreichbarkeit der Rachel beinahe ganz und gar von der mit vielem Glück betretenen Laufbahn zurückgekehrt. Es war das Zerline Würzburg, damals ein reizendes, bewegliches Mädchen von kaum sechszehn Jahren, heute die schöne und liebenswürdige Frau des Wiener Hofburg-Schauspielers Ludwig Gabillon, welche ihre damaligen Seelenkämpfe kürzlich selbst in dem „Decamerone des Burgtheaters" sehr launig geschildert hat. Glücklicherweise währte das durch die „göttliche" Rachel hervorgerufene Gefühl eigener Unwürdigkeit nicht allzu lange und Zerline Würzburg tröstete sich über den Mangel gleichen Genie's mit dem Vorhandensein eines schönen Talentes, das sich unter der gegebenen vernünftigen Anleitung mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit entwickelte. In der That zählte die reich begabte Schauspielerin trotz ihrer Jugend bald zu den ersten und meistbeschäftigten Mitgliedern der Vereinigten Theater; sie spielte neben Marr, Baumeister, und Kökert fast sämmtliche Rollen des klassischen Repertoirs und trat während der Gastspiele Emil Devrient's, Hermann Hendrichs' und Bogumil Dawison's als Luise, Clärchen, Donna Diana, Judith und Parthenia mit bestem Erfolge auf. Als theatralisches Curiosum verdient auch erwähnt zu werden, daß sie neben dem Neger Ira Aldridge, dessen Talent wohl mehr um seiner Seltsamkeit, als um seiner wirklichen Bedeutung willen Aufsehen erregte, die Porzia in deutscher Sprache spielte, während Aldridge sich als Shylock des englischen Idioms be-

diente. Nach etwa zweieinhalbjähriger Thätigkeit am Thalia-Theater ging Zerline Würzburg zu einem kurzen Gastspiel nach Dresden und später nach Wien, wo sie dann von Heinrich Laube in üblicher Weise „entdeckt“ und unter recht vortheilhaften Bedingungen für das Burgtheater engagirt wurde. Aus dem Fache der tragischen Liebhaberinnen ging sie später in dasjenige der Salondamen über, in welchem sie noch heute mit großer Auszeichnung wirkt. 1858 war sie bereits die zweite Gattin Ludwig Gabillon's geworden.

Besonders auffallend ist die verhältnißmäßig große Zahl von Vertretern des ausgesprochen komischen Faches, welche an den Vereinigten Theatern wirkten. Im Vordergrunde stand dabei neben dem unübertrefflichen, vielseitigen Wilke der schon früher am Stadttheater engagirt gewesene G. Fr. Starke, ein Komiker von schlagendem Witz und bedeutender darstellerischer Begabung. Es war dem Geiste, der damals im Publicum herrschend geworden war, völlig entsprechend, daß diese Schauspieler fast zu den beliebtesten des ganzen Personals wurden, und daß sich das Haus bis auf das letzte Plätzchen füllte, als eines Tages die Aufführung eines Schwankes „Starke überlistet Wilke“ angekündigt war. In zweiter Linie sind daneben noch Birkbaum und Otto Bachmann zu nennen, denen sich etwas später der auch als Possenschreiber seiner Zeit vielgenannte Weirauch und für eine kurze Frist auch der früher erwähnte „Kluckspieler“ Börner anschlossen.

Die vornehmste von diesen „lustigen Personen“

sollte allerdings bald genug von dem Schauplatze verschwinden, der ihr in Wahrheit zu einem Feld der Ehre geworden war; am 29. April 1854 nämlich verabschiedete sich Carl Wilke, dem seine zunehmende Kränklichkeit ernstlich eine größere Schonung seiner Kräfte empfahl, nicht ohne Bewegung und unter stürmischen Gunstbezeugungen vom Publicum. Er hatte sich während seiner langjährigen ersprießlichen Thätigkeit, Dank einer ruhigen, geregelten Lebensweise, ein bescheidenes Vermögen erworben, welches ihn in den Stand setzte, sich auf ein kleines Landhaus in Langenfelde bei Hamburg zurück zu ziehen und dort in Ruhe, unbehelligt wenigstens von äußeren Sorgen, den Rest seiner Tage zu verbringen. Leider war dieser Rest nur karg bemessen, denn schon acht Jahre später, am 2. December 1862, schloß der kaum fünfundfünfzigjährige Mann die Augen zum letzten Schlummer.

Die Rolle, in welcher er sich 1854 von der Bühne verabschiedet hatte, war der „alte Seemann" in dem gleichnamigen Volksstück von Krüger, einem Autor, dessen dramatische Werke damals im Thalia-Theater einen nicht unwesentlichen Bestandtheil des Repertoirs bildeten. In der Reihe der hamburgischen Schriftsteller, unter denen man ja nur sehr wenig glanzvollen Namen begegnet, verdient Krüger immerhin mit in erster Linie genannt zu werden, wenn schon seine Stücke heute nur noch sehr selten hier und da an kleineren Bühnen zur Aufführung gelangen. Unserem Geschmack, oder vielmehr der Richtung,

welche unsere dramatische Litteratur jetzt eingeschlagen hat, entsprechen diese Dichtungen allerdings durchaus nicht mehr. Die Einfachheit ihres scenischen Aufbau's, das Fehlen jedes technischen Raffinements, ohne das sich nun einmal heutzutage keine durchschlagende Wirkung mehr erzielen läßt, der große Vorrath an Rührseligkeit und die oft nur recht mangelhaft motivirten Knalleffecte, an denen sie großentheils nicht arm sind, lassen sie uns — um ein viel beliebtes Schlagwort zu gebrauchen — als gar zu hausbacken erscheinen, und die präcise aber kunstlose Sprache, in der man nirgends auf tiefsinnige Betrachtungen und geistsprühende Aphorismen stößt, kann einem Publicum, welches sich daran gewöhnt hat, dramatisirte Feuilletons zu sehen, eben so wenig genügen. Nichtsdestoweniger läßt sich nicht verkennen, daß in den meisten dieser Krüger'schen Stücke ein recht gesunder Geist lebt und daß viele von ihnen das Schicksal, so schnell vergessen oder auf die Bühnen der Vorstadt verbannt zu werden, kaum verdient haben. Die Thatsache, daß die große Trommel der Reclame für den einfachen und anspruchslosen Autor niemals so mächtig gerührt worden ist, wie es neuerdings selbst bei den fadesten und erbärmlichsten Machwerken geschieht, mag diese Erscheinung wohl zur Genüge erklären.

Als Lina Fuhr ihr Engagement an den Vereinigten Theatern verlassen hatte, um in den Verband des Berliner Hoftheaters zu treten, zweifelte man allgemein, daß es gelingen werde, einen würdigen Ersatz

für sie zu finden. Namentlich ihre von der Natur sehr reich bevorzugte äußere Erscheinung hatte das Publicum von vorn herein mit so sympathischen Gefühlen erfüllt, daß ihre Nachfolgerin schon aus diesem Grunde den kritisch prüfenden Blicken der Theaterhabitués gegenüber einen sehr schwierigen Stand haben mußte. Ohne sonderlich hoch gespannte Erwartungen und sogar mit einem gewissen Mißtrauen, wie es unausbleiblich ist, wenn man noch unter dem Eindruck eines für unvergleichlich gehaltenen Zaubers steht, sah man dem Debüt einer vom Hoftheater in Cassel gekommenen, völlig unbekannten jungen Schauspielerin entgegen, die im günstigen Falle den Platz der „herrlichen" Fuhr einnehmen sollte. Als Marie Seebach — so hieß die Debutantin — zum ersten Mal auf der Bühne erschien, hätte sie in den enttäuschten Gesichtern des Parquets lesen können, daß man nicht eben entzückt war über den Wechsel. Ihr Aeußeres hatte ja — wenn es auch keineswegs unsympathisch genannt werden konnte, eben so wenig von der imponirenden Gewalt einer Heldin als von der hinreißenden Lieblichkeit und Anmuth einer schönen Mädchenerscheinung. Nun hilft allerdings zuweilen ein besonders klangvolles, metallreiches Organ sogleich über derartigen Mangel an äußerem Reiz hinweg; aber Marie Seebach war von der Natur nicht einmal mit dieser Gabe bedacht worden, und es fehlte darum nicht an weisen Stimmen, welche ihrer Zukunft mit Rücksicht auf diese schwerwiegenden Momente sogleich ein vernichtendes Urtheil sprachen. Verständi-

gen Besuchern gefiel zwar die characteristische Auffassung im Spiel der jungen Darstellerin, ihr anspruchsloses, natürliches Auftreten und vor Allem ihr tactvolles Maaßhalten im Vortrage; von einem tieferen oder gar überwältigenden Eindruck aber konnte durchaus nicht die Rede sein. Die „herrliche" Fuhr war eben nach übereinstimmender Ansicht durch diese Debutantin auch nicht annähernd ersetzt. Director Maurice aber beeilte sich trotzdem, Marie Seebach fest zu engagiren und zögerte nicht, ihr die schwierigsten Rollen anzuvertrauen. Er wußte genau, daß hier ein Schatz für die deutsche Bühne zu heben war, wie ihn das ganze Jahrzehnt noch nicht prächtiger zu Tage gefördert hatte, und der Erfolg hat diese seine Zuversicht wahrlich glänzend genug gerechtfertigt.

Mehr und mehr trat die geniale Gestaltungskraft der Künstlerin zu Tage und die hinreißende Anmuth, welche viele ihrer Leistungen durchwehte, ersetzte bald genug in den Augen wahrer Kunstfreunde überreich Alles, was die Natur an leiblichen Gaben versagt hatte. Der großen Masse des Publicums aber kam die unvergleichliche Genialität Marie Seebach's erst zu vollem Bewußtsein, als sie am 8. Juni 1853 an Hermann Hendrichs' Seite im Thalia-Theater als Jane Eyre in der „Waise von Lowood" von Charlotte Birch-Pfeiffer erschien. So dankbar auch die Rolle dieser verfolgten und gequälten Unschuld an sich schon ist, und so viele Schauspielerinnen auch bis auf den heutigen Tag gerade in dieser Partie geglänzt haben, niemals sind doch

die Kämpfe eines reinen und edlen Mädchenherzens mit so überwältigender Wahrheit und zugleich mit so unendlichem, bestrickenden Liebreiz dargestellt worden, als von Marie Seebach, welche ihren Weltruf als eine der ersten deutschen Schauspielerinnen mit gutem Recht von diesem 8. Juni des Jahres 1853 datiren kann.

Die Gunst des Hamburgischen Publicums hatte sie sich mit ihrer Musterleistung natürlich im Sturm erobert; sie war mit einem Schlage zum erklärten und gefeierten Liebling geworden, und man konnte die „Waise von Lowood" sowohl am Pferdemarkt wie in der Dammthorstraße viele Male vor gut besetzten Häusern und vor einer enthusiasmirten Zuschauermenge wiederholen. Marie Seebach aber hatte nicht etwa, wie das ja zuweilen vorzukommen pflegt, mit der Gestaltung dieser einen Rolle ihre künstlerische Erfindungskraft erschöpft, sie hatte nicht etwa einen blinden Glückszug gethan, wie so manche Schauspielerin, welche eine ihrer Individualität zufällig durchaus entsprechende Partie mit überraschender Schärfe und Lebendigkeit verkörpert, um nachher alle in Folge dessen auf sie gesetzten Hoffnungen desto gründlicher zu enttäuschen, — nein, sie hatte nur eine besonders duftige Gabe ihres Talents dargeboten, der bald noch ungleich schönere und werthvollere folgen sollten.

Wenn auch der unerbittliche Machtspruch der Jahre Marie Seebach heute bereits zurückgedrängt hat von dem Ehrenplatze, den sie Jahrzehnte lang unbestritten auf der deutschen Bühne innegehabt, so

wird sich doch Keiner, welcher die unvergleichliche Künstlerin noch in den letzten Jahren gesehen hat, jenem schwer zu beschreibenden Zauber haben entziehen können, den sie mit jeder ihrer Leistungen um sich zu verbreiten wußte. Ihre Fähigkeit, jeder Seelenstimmung den reinsten und unmittelbar auf das Herz des Hörers wirkenden Ausdruck voller Lebenswahrheit zu geben, ist wohl von keiner Darstellerin des nämlichen Faches in solcher Vollendung erreicht oder gar übertroffen worden; und der höchste Triumph, welchen eine Künstlerin überhaupt zu erringen vermag, der Triumph, eine Gestalt, bei welcher leibliche Schönheit sonst bedingungslose Voraussetzung ist, auch ohne diese, und selbst noch unter der Last beginnenden Alters zum Entzücken des Hörers zu verkörpern, er ist Marie Seebach selbst dem kühlsten Publicum gegenüber stets auf das Glänzendste gelungen!

Alles, was dieser Künstlerin an Reiz der äußeren Erscheinung fehlte, fand sich in schönster Fülle vereint bei der von Hannover her engagirten Frau Auguste Burggraf, welche in den Jahren 1853 und 1854 das Fach der ersten Heldinnen vertrat und theilweise glänzende Erfolge erzielte; wenn auch der Schwerpunkt ihrer Leistungen naturgemäß in den Aufführungen des Stadttheaters lag. Auch die seiner Zeit so viel genannte Fanny Jannauscheck war vom Director Maurice dazu ausersehen, das Personal der Vereinigten Theater mit ihrem höchst beachtenswerthen Talente zu bereichern. Sie gastirte wiederholt auf Engagement, das Publicum empfing und

behandelte sie in der schmeichelhaftesten Weise; aber ein Contract kam dessenungeachtet nicht zu Stande, weil die Künstlerin den Werth ihres Könnens in einer Weise taxirte, der selbst die weitestgehende Liberalität der Stadttheater-Directoren ihre Zustimmung nicht zu geben vermochte.

Als besondere Ehrentage für die freundliche Bühne am Pferdemarkt, welche vor der Vereinigung in Folge der beschränkten Concession der classischen Dramendichtung fast ganz verschlossen gewesen war, müssen schließlich noch diejenigen Daten Erwähnung finden, welche die ersten Aufführungen solcher Meisterwerke bezeichnen. Hermann Hendrichs darf dabei Anspruch auf das Verdienst erheben, durch seine Gastspiele zumeist den äußeren Anstoß zur Einstudirung classischer Stücke gegeben zu haben. Er war der erste Ferdinand von Walter („Kabale und Liebe"), der erste Egmont und der erste Siegismund (Calderon's „Das Leben ein Traum") auf den Brettern des Thalia-Theaters.

Noch kurze Zeit vor dem Zusammenbruch der Vereinigung brachte die erste Aufführung der „Journalisten" des trefflichen Lustspiels unseres Gustav Freytag, dem Thalia-Theater einen sehr achtungswerthen künstlerischen Erfolg. Kein Geringerer als Heinrich Marr spielte in dieser Première den Obersten Berg und es läßt sich begreifen, daß gerade diese Figur des Stückes, welche der Individualität des ausgezeichneten Künstlers in jeder Linie angepaßt war, damals die bedeutendste Wirkung auf die Zuschauer

ausübte und bei den Ursachen für den durchschlagenden Erfolg sehr wesentlich mit in Anrechnung zu bringen war. Daneben konnte freilich auch der Piepenbrink Hungar's für eine bis in die kleinsten Détails meisterliche Schöpfung gelten. Noch heute dürfte für diese letztere Partie schwerlich an irgend einer Bühne ein Vertreter zu finden sein, der sich mit dem körperlich gealterten, aber als Künstler noch immer jugendlich schaffenskräftigen Hungar zu messen vermöchte.

Die wohlgelungene Aufführung der „Journalisten" war, wie gesagt, das letzte künstlerische Ereigniß während der Vereinigung. Wenige Wochen später erfolgte die verhängnißvolle Katastrophe, deren ich im vorigen Abschnitt erwähnte, und mit der Aufführung des David'schen Vaudeville „Eine Nacht auf Wache" und des „Bräutigam aus Mexico" schloß am 31. Juli 1854 auch das Thalia-Theater seine Pforten.

Aussichtslose Lage des Director Maurice. — Wie der Senat dem Stadttheater zu helfen gedachte. — Die beschränkte Concession des Thalia-Theaters. — Die Wiedereröffnung der Bühne. — Friederike Goßmann. — Collegiale Aufmerksamkeiten des Stadttheaters. — Heinrich Triebler. — Maurice' fünfundzwanzigjähriges Directorenjubiläum.

Wohl selten ist die Lage eines Bühnenleiters eine so mißliche und aussichtslose gewesen, als diejenige des Director Maurice nach dem unverschuldeten Scheitern seines mit den besten Absichten begonnenen und mit dem redlichsten Streben fortgeführten Unternehmens. In der Achtung seiner Mitbürger freilich hatte er durch das traurige Ereigniß nicht verloren, die herzliche Sympathie aller Wohlgesinnten stand ihm zur Seite; aber alle Aeußerungen des Wohlwollens und der Freundschaft waren nicht im Stande, für die schweren und scheinbar unersetzlichen Verluste der letzten Jahre eine Entschädigung zu bieten.

Und doch war es nicht einmal die harte Einbuße an seinem Vermögen, welche den geprüften Mann am Meisten niederdrückte! — Muthlosigkeit und unthätige Verzweiflung sind Worte, welche niemals in Chéri Maurice' Wörterbuch gestanden, und die bloße Möglichkeit, durch erneutes und verstärktes Ringen sich wieder zu der Höhe empor arbeiten zu können, von welcher ihn eine Verkettung unglückseliger Verhältnisse herabgestürzt, mußte für einen Mann von seinen Charactereigenschaften ausreichend sein, um seine Schaffenskraft nicht einen Augenblick erlahmen zu lassen. Aber leider gewann es nur zu sehr den Anschein, als sollte ihm nicht einmal diese Möglichkeit offen bleiben; denn von einer Weiterführung seines Thalia-Theaters unter den früheren Verhältnissen konnte bei der Haltung, welche die zuständigen Behörden ihm gegenüber einnahmen, gar nicht die Rede sein.

Sicherlich war es nicht Feindseligkeit gegen Maurice oder Uebelwollen gegen sein schönes und fruchtbringendes Bühnen-Unternehmen, welches das Verhalten des Hamburgischen Senats bestimmte. Gegen derartigen Verdacht ist eine Behörde solchen Ranges mit Recht geschützt; aber die Thatsache, daß dem schuldlosen Privatmanne gegenüber damals ein schwerer Irrthum begangen wurde, läßt sich leider nicht bestreiten. Es war ja freilich unverkennbar, daß die Existenz des Stadttheaters nur noch an einem Faden hing, daß ein Kunstinstitut vornehmsten Ranges, welches bis dahin den Stolz der Hansastadt gebildet, im Begriffe stand, schmählich zu Grunde zu gehen,

wenn nicht das rasche und energische Eingreifen einer höheren, rettenden Hand Wandlung zum Besseren bewirkte. Der Staat durfte sich also der Nothwendigkeit, hier als Beschützer der nothleidenden Kunst aufzutreten, nicht länger entziehen und nur über die Wahl der Mittel, welche dazu die geeignetsten seien, konnte noch ein Zweifel bestehen. Eine directe Subventionirung in irgend welcher Form wäre wohl das Nächstliegende und, den Umständen nach, auch vielleicht das Zweckmäßigste gewesen, und es fehlte selbstverständlich nicht an Stimmen innerhalb und außerhalb Hamburg's, welche auf diesen Weg verwiesen und entsprechende Vorschläge machten; aber der Senat hegte nun einmal schwerwiegende Bedenken gegen eine unmittelbare Hülfeleistung aus dem Staatsvermögen und er suchte nach einer anderen Möglichkeit, dem zusammenbrechenden Musentempel neue, wenn auch nur nothdürftige Stützen unterzuschieben.

In vollständiger Verkennung der Ursachen, welche den Verfall der Bühne herbeigeführt hatten, glaubte er endlich in der äußersten Einschränkung oder gar völligen Ertödtung jeder nennenswerthen künstlerischen Concurrenz das Heilmittel gefunden zu haben; und die Bedingungen, unter denen dem Director Maurice die Concession zur Wiedereröffnung des Thalia-Theaters ertheilt werden sollte, erhielten einen dementsprechenden Zuschnitt.

Jede dramatische Arbeit, welche nicht in das Gebiet des Lustspiels und der Posse gehörte, sollte von der Aufführung im Thalia-Theater ein- für allemal ausge-

schlossen sein, und selbst Stücke des erwähnten Genre's sollten nicht mehr als zwei Acte haben dürfen, um in das lächerlich eng begrenzte Repertoir der Bühne Aufnahme finden zu können.

Eine Bühne bei so beschränkter Bewegungsfreiheit zu Ansehen und Größe zu bringen, schien vollständig unmöglich, und selbst die besten Freunde des Director Maurice, welche das vollste Vertrauen zu seiner Energie und Thatkraft hatten, konnten nur zweifelnd die Achseln zucken, als sie vernahmen, daß der muthige Mann trotzdem fest entschlossen sei, sein jetzt so schwaches Schifflein auf's Neue in die stürmische See hinaus zu lenken. Wenn schon der gewaltige Apparat der Vereinigten Theater dieselben nicht zu halten vermochte, wie schnell mußte dann ein so zugestutztes Possentheater zu Grunde gehen! So dachte man und Niemand ahnte, daß sich das „Possentheater" nicht nur als lebensfähig erweisen, sondern daß es gar bald zu einem europäischen Ruf gelangen sollte.

Eine Erleichterung war es allerdings von vornherein, daß die allzu rigorose Bestimmung, welche nur ein- und zweiactige Stücke zulassen wollte, bald wieder zurückgenommen wurde. Im Uebrigen aber blieb die Concessionseinschränkung Jahre hindurch bestehen, und das Stadttheater sorgte mit peinlicher Aufmerksamkeit dafür, daß sie in keiner Hinsicht übertreten wurde. Einen directen Nutzen hat das letztgenannte Institut von der strengen Maßregel freilich gewiß nicht gehabt, und wenn nicht zwei hamburgische Bürger, Ernst Merck und G. F. von Hoßtrup die vom Staate abgelehnte

Subvention selbst geleistet hätten, so wäre es wohl trotz aller Einengung der Concurrenzbühne zu Grunde gegangen.

Die herzliche Antheilnahme des Publikums für Maurice wurde allerdings durch die Concessionseinschränkung, welche man ausnahmslos als eine unverdiente Härte anerkannte, noch ungemein gesteigert. Auch die Presse, welche sich mehr und mehr von jenen unlauteren Elementen reinigte, die während der letzten Jahre das erste Wort geführt, trat in ihren angeseheneren Organen voll und ganz auf seine Seite, betonte seine Schuldlosigkeit an dem Zusammenbruche der Vereinigten Theater und zollte seinem Muthe unbedingte Anerkennung. Von einer Schädigung durch die feindseligen Bemühungen, an denen es die blinde Anhängerschaft der anderen Bühnen vorerst noch keineswegs fehlen ließ, hatte Maurice also der öffentlichen Meinung gegenüber gewiß nichts mehr zu fürchten. Er durfte die Ueberzeugung hegen, daß er in einen Kampf eintrete, in welchem zu siegen ein wahrhaft großartiger Triumpf sein mußte, während auch eine Niederlage nichts Schimpfliches haben konnte.

Am 1. September 1855 fand die Wiedereröffnung des Thalia-Theaters statt, und ich kann der Versuchung nicht widerstehen, das Programm dieser ersten Vorstellung, welche für die Geschichte des Instituts bedeutungsvoller ist, als irgend eine vorhergegangene, hier in seiner ursprünglichen Gestalt wiederzugeben. Es lautete:

Thalia-Theater.

Heute, Sonnabend, den 1. September 1855
(1. Vorstellung im Abonnement.)

Die Geschwister.

Lustspiel in einem Aufzuge.
Personen:

Wilhelm, ein Kaufmann .... Herr Zimmermann.
Marianne, seine Schwester .... * * *
Fabrice .... Herr Pohl.
Briefträger.

Hierauf:

Das goldene Kreuz.

Lustspiel in 2 Aufzügen, nach dem Französ. von G. Harrys.
Personen:

Francis .... Herr Zimmermann.
Gautier, Sergeant .... * * *
Nicolas Bottin .... Herr Eichenwald.
Therese, seine Braut .... * * *
Christine, seine Schwester .... * * *
Landleute. Soldaten.

Das Stück spielt in der Nähe von Melun, im ersten Act: im Jahre 1812; im zweiten: im Jahre 1815.

Zum Schluß:

's Lorle,

oder:

Ein Berliner im Schwarzwalde.

Schwank mit Gesang in 1 Aufzuge von J. Ch. Wages.
Personen:

Der Freiherr von Stritzow .... Herr Caspar.
Jacob Gengenbacher, Wirth zum grünen Baum ...... Herr Wollrabe.
Lorle, eine Magd .... * * *
Frieder, ein junger Müller .... Herr Pohl.
Mägde. Knechte.

Ort: ein kleines Dorf im Schwarzwalde.

Debüts:

Fräul. Friederike Goßmann, vom Stadttheater zu Königsberg, im 1. Stücke: Marianne; im 2.: Christine.
Fräul. Gretchen Hartmann, vom k. k. Hofburgtheater zu Wien, im 2. Stücke: Therese.
Herr Isoard, vom Stadttheater in Riga, im 2. Stücke: Gautier.
Fräul. Anna Kratz, vom Stadttheater zu Basel, im Vaudeville: Lorle.

Der Zuschauerraum ist von Herrn Gropius aus Berlin neu decorirt, und der Hauptvorhang von demselben Künstler gemalt.

Preise der Plätze:

Erster Rang, Balcon, Parquet und Parquetlogen 1 Crtm. 4 Schill.
Zweiter Rang und Amphitheater 1 Crtm. Parterre 8 Schill.
Gallerie 6 Schill.

Casse-Oeffnung 5½ Uhr. Anfang 6½ Uhr.

Besonders bemerkenswerth ist an diesem Programm, daß bei den als Lustspiel aufgeführten „Geschwistern" der Autorname Goethe nicht angegeben ist; die Ursache dieser auffallenden Unterlassungssünde ist freilich nicht all zu schwer zu errathen. Von den am Fuße des Theaterzettels besonders aufgezählten Debutanten dürfte wohl Friederike Goßmann die glänzendste Carrière gemacht haben und die Berühmteste geworden sein. Ihr Engagement war gerade in dieser höchst kritischen und bedenklichen Zeit von außerordentlicher Bedeutung, und ihr gebührt ein nicht unwesentlicher Antheil an dem überraschend schnellen Aufblühen des Theaters. Freilich war die liebenswürdige Künstlerin damals kaum siebzehn Jahre alt, und trotz der vortrefflichen Vorbildung, welche sie durch die ehemals königlich baierische Hofschauspielerin Frau Constanze Dahn, die Mutter des Dichters Felix Dahn, erhalten hatte, war es kaum mehr als ihre schalkhafte Natürlichkeit und ihre reizende, echt kindliche Naivetät, was ihr in allen Kreisen des Publikums so schnell zu außerordentlicher Beliebtheit verhalf. Erst später wurde aus dem anmuthigen, beweglichen Backfisch, der sich nur in der vollen Ungezwungenheit seines eigentlichen Wesens zu geben brauchte, um eine hinreißende Wirkung zu erzielen, die routinirte, geistvolle und nachdenkende Schauspielerin, die sich auch an schwierigere Aufgaben heranwagen und werthvollere Triumphe feiern durfte. Immerhin aber fühlte man doch schon nach den ersten Rollen der jungen Anfängerin in Hamburg

heraus, daß man es mit einem überaus reich und glücklich veranlagten Talent zu thun habe, wie es sich in dem Fache der jugendlich naiven Liebhaberinnen kaum jemals in gleich auffallender und bedeutender Weise hervorgethan habe. Bald war das allerliebste und zierliche Wesen zu einem verhätschelten Lieblinge aller Theaterbesucher geworden, und als sie nun gar am 25. December 1856 die Birch-Pfeiffersche „Grille", ihre unübertroffene und unübertreffliche Meisterleistung, zum ersten Male spielte, und Alles, was sie an natürlicher Munterkeit, an kindlich trotziger Scheu und mädchenhafter Keuschheit zum Ausdruck zu bringen wußte, in diese eine, ihr fast auf den Leib geschriebene Rolle legte, da war des Jubels und der Begeisterung für die unvergleichliche Friederike Goßmann schier kein Ende. Die „Grille" ist denn auch für alle Zeit ihre glänzendste Partie geblieben und ihr großer Ruf ist vorzugsweise durch diese Schöpfung begründet worden.

Es verdient übrigens bei dieser Gelegenheit bemerkt zu werden, daß die Direction des Stadttheaters an der von Charlotte Birch-Pfeiffer selbst herrührenden Bezeichnung „ländliches Charactergemälde" für „Die Grille" Anstoß nahm und in einer Beschwerde an den Senat darauf hinwies, daß die Dichtung unzweifelhaft als ein Schauspiel angesehen und in Folge dessen von der Bühne des Thalia-Theaters ausgeschlossen werden müsse. Der Erfolg dieser Beschwerde ließ denn auch nicht lange auf sich warten, und nach einer kurzen Reihe von stark

besuchten und sehr beifällig aufgenommenen Vorstellungen mußte die „Grille“ auf höhere Anordnung wieder vom Repertoir verschwinden; eine Erscheinung, wie sie sich übrigens im Laufe der nächsten Jahre mehrfach in ganz ähnlicher Weise wiederholte.

Friederike Goßmann aber fand glücklicher Weise noch in einer großen Anzahl anderer Stücke vollauf Gelegenheit, ihr schönes Talent zu erweisen, und es konnte selbstverständlich nicht fehlen, daß sie schon nach verhältnißmäßig kurzer Zeit gleich so vielen anderen Künstlern, die vor ihr an derselben Stelle thätig gewesen waren, von dem Leiter des Wiener Hofburgtheaters „entdeckt“ und nach der österreichischen Hauptstadt berufen wurde. Sie leistete der lockenden Einladung willig Folge, und alle Hoffnungen und Träume, welche ihre lebhafte Mädchenphantasie an die Laufbahn in Wien knüpfen mochte, sollten sich im Laufe weniger Jahre glänzend genug erfüllen.

Vor Allem war es wieder das Publicum selbst, welches die reizende Künstlerin nach Möglichkeit verzog, und ihre liebenswürdige, kindlich-frische Natürlichkeit zum Gegenstand einer beinahe übertriebenen Verehrung machte. Auch die schneidigsten Waffen der Kritik hatten sich von vornherein vor ihrem bezaubernden Lächeln und mehr noch vor ihren rührenden Thränen machtlos gesenkt und selbst die bedeutendsten Geister wetteiferten, sie mit Schmeicheleien und Auszeichnungen zu überhäufen. So schrieb Bodenstedt, der formgewandte und geistvolle Dichter

des Mirza-Schaffy einst in das Stammbuch der Künstlerin:

Gern seh' ich dich, nicht ganz so gern die Stücke,
Worin du spielst mit wohlverdientem Glücke,
Trotz Schwesterneid und Recensententücke.

Wohl ist es schön, auch Niedres zu verklären,
Doch deine Kunst weist dich in höhre Sphären,
Soll, der dich schmückt, der Ruhm, sich lang bewähren!

und Heinrich Kruse, der vielgenannte Dramatiker, antwortete auf der nächsten Seite:

O, Freund, so wolle doch nicht schelten!
Nein, laß uns unser Grillchen gelten!
Ist's ihre Schuld, daß Klassiker noch nicht
Ein Wesen, das ihr gleicht, verherrlicht im Gedicht?
Und siehst du duftige Maiglöckchen steh'n,
Verlangst du Rosen dran zu seh'n?

Bei dir ist Eins, Friederike, streitig nur:
Verdankst du mehr der Kunst, mehr der Natur?
Doch, sei es Marmor oder Meißelschlag,
Anmuthig strahlst du wie der junge Tag,
Und stehest du als Grillchen kauend da,
Speisest du Brod, doch wir Ambrosia!

Aber auch außerhalb der Bühne blieb Friederike Goßmann ganz das Kind des Glückes, als das sie sich mit Recht schon von früher Jugend an betrachten durfte. Im zweiten Jahre ihres Aufenthalts in Wien machte sie auf einem Balle die Bekanntschaft eines jungen Officiers, des Grafen Anton Prokesch-Osten, mit welchem sie bald eine herzliche Zuneigung verband und der nach glücklicher Ueberwindung des väterlichen Widerstandes auch ihr Gatte wurde. Von dem Zeitpunkt dieser Vermählung an konnte natür-

lich von einer ununterbrochenen Bühnenthätigkeit der „Grille“ nicht mehr die Rede sein; aber es ist dessenungeachtet dafür gesorgt geblieben, daß dem Publikum die Erinnerung an die vortreffliche Künstlerin nicht verloren gegangen ist und daß ihr Name jedem Kunstfreund nur mit wohlbekannten Lauten an das Ohr schlägt.

Eine weitere, äußerst schätzenswerthe Kraft hatte das wiedererstandene Thalia-Theater an dem Komiker Heinrich Triebler gewonnen, der am 3. September 1855 als Fuchs in „Des Pudels Kern“ zum ersten Male auftrat. Keinem Hamburger, der noch vor dem Jahre 1863 zu den Besuchern der Bühne gehörte, braucht man zu versichern, daß Triebler ein Darsteller von vorzüglicher komischer Gestaltungskraft, von großer Vielseitigkeit und von ausgeprägter Fähigkeit, zu individualisiren, war. Er hat vielen Tausenden zahlreiche Stunden ungetrübten, heitersten Genusses verschafft, und mehr, als dies vielleicht bei irgend einem Anderen der Fall gewesen sein würde, wendete sich ihm darum die allgemeine Theilnahme zu, als ihn ein rasch zunehmendes körperliches Leiden mehr und mehr von der Ausübung seiner Kunst zurückdrängte. Fast vollständig erblindet mußte Triebler, der unterdessen zu dem Director Maurice dadurch, daß er eine seiner Töchter als Gattin heimgeführt, in ein enges, verwandtschaftliches Verhältniß getreten war, im Jahre 1863 endgültig von der Bühne und der liebgewordenen Stätte seiner Triumphe scheiden. Am 10. Mai des genannten Jahres trat er zum

letzten Male in einer seiner besten Rollen, als Criminalrath Sybel in „Wiener in Berlin“ auf, um sich fortan gänzlich in das Privatleben zurückzuziehen. Er starb zu Hamburg am 24. Januar 1876 und seinem Namen wird innerhalb des Publicums der Hansestadt ein ehrenvolles Gedächtniß jeder Zeit sicher sein.

Als nach der von Maurice getroffenen Neuerung, welcher eine Ferienzeit von zwei Monaten eingeführt hatte, die erste Saison des wieder aufgelebten Theaters geschlossen wurde, durfte sich der muthvolle Bühnenleiter zu dem bis dahin errungenen Erfolge aufrichtig Glück wünschen. Die Sympathien des Publicums hatten sich seinem schönen Unternehmen in wahrhaft überraschender Weise zugewendet, und da er es trotz der engen Schranken, welche ihn auf allen Seiten umgaben, mit gewohntem Geschick verstanden hatte, selbst weitgehenden Ansprüchen durch die Leistungen seiner Bühne zu genügen, und dadurch den noch immer vorhandenen Gegnern mehr und mehr jeden Boden zu entziehen, so konnte er sein Wagniß bereits als halb gelungen betrachten und freudigeren Muthes in die Zukunft sehen.

Die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Directoren-Jubiläums, welche er am 1. October 1856 beging, gewann dementsprechend einen ungleich festlicheren Charakter, als dies noch unter den Verhältnissen des Vorjahres möglich gewesen wäre. Zwar hatte sich Maurice, dessen anspruchslose Bescheidenheit gern jeder öffentlichen Ovation aus dem Wege geht, alle Kundgebungen verbeten; aber es konnte selbstverständ-

lich nicht ausbleiben, daß sowohl seine Mitglieder, wie die Freunde des Theaters ihren Gesinnungen und Gefühlen für den Jubilar einen entsprechenden Ausdruck gaben.

Das gesammte Personal hatte sich bereits in der achten Morgenstunde im Foyer eingefunden, wo den verehrten Director, welchen eine aus den Herren Bachmann, Caspar, Bernstorff, Meinke und Krauß bestehende Deputation aus seiner Wohnung abgeholt, eine von dem Capellmeister Stiegmann, demselben, der den Lesern noch vom Steinstraßen-Theater her bekannt ist, componirte Festcantate empfing. Dann trat Friederike Goßmann aus den Reihen der Damen hervor und sagte mit jenem unverkennbar aus dem Herzen kommenden Ton, wie er eben nur ihr zur Verfügung steht:

„Keine prunkhafte Rede mit künstlichen Wendungen kann ich im Namen Aller an Sie richten, nein, nur zum Herzen sprechen, was vom Herzen kommt! — Der heutige Festtag hat Alle vereint, die unter Ihrer Leitung ein Ganzes bilden! Denn Keiner wollte zurück bleiben, vom technischen Personal bis zum Künstler, um Ihnen seine innigsten Wünsche und die Anerkennung Ihrer fünfundzwanzigjährigen, ehrenhaften Thätigkeit auszusprechen. Und wenn auch am heutigen Tage im Zurückblicke auf Ihre viel bewegte Geschäftsführung manche trübe Erinnerung Sie beschleichen sollte, so erhebe Sie doch dafür die allgemeine Achtung des Publikums, wie die Liebe und Anhänglichkeit Ihrer Mitglieder. Möchten Sie den

heutigen Tag zu den freundlichsten Erinnerungen Ihres Lebens zählen, und so bitten wir Sie, die Gaben des Herzens als Erinnerungszeichen dieser schönen Feier von uns freundlichst anzunehmen. — Und wie wir uns alle als eine Familie betrachten können, spreche ich im Namen Aller: Liebe und Achtung dem würdigen Oberhaupt unserer Familie!"

Nichts kann so charakteristisch sein für das Verhältniß des Director Maurice zu seinem Personal als diese Schlußwendung, bei welcher das Orchester in recht sinniger Weise mit der Melodie des alten Gretry'schen Volksliedes einfiel: Où peut-on être mieux, qu'au sein de sa famille! Die Wirkung der einfachen Ansprache war denn auch auf alle Theilnehmer eine tief ergreifende, und der Jubilar selbst war so bewegt, daß er vergebens nach Worten suchte, seinen Dank auszudrücken, und daß ihm nichts Anderes übrig blieb, als jeden Einzelnen herzlich zu umarmen. „Es waren dies Augenblicke, wie sie in einem Theaterfoyer schwerlich jemals vorgekommen sind", schrieb der Berichterstatter eines Hamburger Blattes, und aus voller Ueberzeugung wird ihm Jeder zustimmen, der aus eigener Anschauung weiß, wie locker gewöhnlich die Bande sind, welche Director und Schauspieler verbinden.

An mehr oder minder werthvollen Ehrengaben und Geschenken von nah und fern war natürlich kein Mangel. Das Schauspielpersonal hatte einen silbernen Lorbeerkranz dargebracht, und das Orchester spendete

eine Votivtafel, die Beamten ein Schreibzeug, das technische Personal einen Briefbeschwerer von demselben Edelmetall. Auch der Director des Stadttheaters, Sachse, ließ eine silberne Fruchtschale mit einer sehr herzlich und collegial klingenden Widmung überreichen, und mehrere ehemalige Mitglieder der Bühne, wie Dawison und Wilke, hatten es sich nicht nehmen lassen, dem Jubilar greifbare Zeichen ihrer Verehrung und Dankbarkeit darzubringen.

Der bedeutungsvollste und erhebendste Theil der Feier aber war unzweifelhaft die abendliche Theatervorstellung. Das Haus war selbstverständlich ausverkauft und das Publicum befand sich durchweg in festlich gehobener Stimmung. Die Aufführung selbst unterschied sich auf den ausdrücklichen Wunsch des Directors in nichts von derjenigen eines gewöhnlichen Theaterabends; es gab weder Prolog, noch Festspiel, sondern nur eine Birch-Pfeiffer'sche Novität „Der Ring“, welche mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Mit erwartungsvoller Spannung aber sah das Publicum dem Ende der Vorstellung entgegen, und kaum war der Vorhang über die Schlußgruppe des letzten Actes gefallen, als sich auch schon einstimmig der stürmische Ruf nach dem Jubilar erhob. Ein dreifacher schallender Tusch des Orchesters, eine Unzahl von Kränzen und ein nicht enden wollender Beifallsjubel begrüßte den einfachen und bescheidenen Mann, der sichtlich bewegt endlich vor den Lampen erschien. Eine geraume Weile verging, ehe sich der Sturm so weit gelegt hatte, um den Gefeierten zum Worte

kommen zu lassen, und auch Maurice bedurfte einer minutenlangen Frist, um seine Rührung nieder zu kämpfen und seiner Stimme die nöthige Festigkeit zu geben. In seiner gewöhnlichen schlichten und anspruchslosen Weise sagte er dann, daß die vielseitigen Zeichen der Theilnahme, welche er an diesem Tage empfangen, ihn so freudig erregt hätten, daß er kaum Worte finden könne, seinen Dank auszudrücken. Er habe nicht nur für die heutigen Beweise der Theilnahme des Publicums zu danken, sondern diese Theilnahme habe ihn seit dem Beginn seiner Carrière begleitet. Das Publicum habe seine Bestrebungen mit Wohlwollen, seine Fehler mit Nachsicht aufgenommen. Es habe ihn in einer sehr trüben Zeit aufgerichtet und nur der Hülfe des Publicums danke er es, daß er diesen Freudentag erlebe. Dafür wolle er auch redlich streben, seine Bühne auf einem ehrenvollen Standpunkte zu erhalten und dem Publicum den Aufenthalt in seinem Theater angenehm und werth zu machen.

„Dieses Ziel hoffe ich um so leichter zu erreichen“, schloß er seine kunstlose Ansprache, „als ich das Glück habe, in den talentvollen Mitgliedern dieser Bühne den regsten Eifer und den besten Willen zu finden. Auch diesen wackeren Künstlern sage ich meinen aufrichtigsten Dank, und daß sie denselben verdienen, darin werden Sie gewiß mit mir übereinstimmen!“

Es läßt sich begreifen, daß diese herzlichen und biederen Worte von Neuem einen Sturm des Bei-

falls entfesselten, und daß man, anknüpfend an die letzte Wendung, auch den beliebtesten Mitgliedern der Bühne eine verdiente Ovation darbrachte, indem man die Damen Goßmann und Hintz und die Herren Zimmermann und Hanisch hervorrief.

In später Abendstunde, als die Lichter im Theatergebäude erloschen waren, brachte das Orchester, dem sich viele Mitglieder der Stadttheater-Capelle aus freiem Antriebe angeschlossen hatten, dem Jubilar noch ein Ständchen, das die prunklose aber schöne Feier dieses ersten Jubiläums auf das Würdigste zum Abschluß brachte.

Wenn nun auch diese ersten fünfundzwanzig Directionsjahre Maurice', wie aus dem bisher Erzählten wohl genugsam hervorgeht, reich an bedeutungsvollen schönen Ereignissen und an verhältnißmäßig großartigen Erfolgen waren, wie man sie nach den ersten bescheidenen Anfängen sicherlich nicht hatte erwarten können, so fällt die eigentliche Blüthe des von ihm geschaffenen und treulich durch alle Stürme geleiteten Instituts doch erst in die Zeit, welche zwischen dem 1. October 1856 und dem diesjährigen Jubiläumstage iegt. Niemals wohl ist einem Bühnenlenker ein größerer Triumph vergönnt gewesen, als derjenige, dessen sich Maurice rühmen durfte, als er das Thalia-Theater nach der scheinbar vernichtenden Katastrophe des Jahres 1854 unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen zu einer Höhe emporgeführt hatte, auf der es sich ohne Ueberhebung zu den ersten Kunstinstituten der Welt zählen durfte, und

sicherlich ist dieser Erfolg ein desto bedeutenderer, weil er nicht durch einzelne glückliche Ereignisse, sondern durch ein nie ermüdendes, alle Hindernisse muthvoll niederringendes Streben, wie es sich in dem stetigen, gleichmäßigen Vorwärtsschreiten des Theaters deutlich documentirt, errungen worden ist.

Es sind die letzten fünfundzwanzig Jahre des Thalia-Theaters so reich an künstlerischen Ereignissen von einer weit über den Tag und den Ort hinausgehenden Bedeutung, und es treten uns in dieser Zeit so viele hervorragende, klangvolle Namen entgegen, daß es unmöglich wird, jedem Vorkommniß und jeder Person die gebührende Berücksichtigung im vollen Umfange zu Theil werden zu lassen.

Der Leser möge mir darum nicht zürnen, wenn er in den folgenden Abschnitten die Darstellung über Manches schnell hinwegeilen sieht, das ihm eines längeren Verweilens würdig erscheint. Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst wird sich mit diesen Ereignissen dereinst eingehender zu beschäftigen haben, für die Bestimmung dieses Werkes aber erschien es mir ungleich verlockender, das Hauptgewicht auf die Anfänge und auf das Werden des Instituts zu legen, wie ich sie in dem Vorhergegangenen darzustellen versucht habe.

Marie Geistinger, Soubrette und Tragödin. — Caspar's Erblindung. — Heinrich Marr wird wiederum Oberregisseur. — Marr's Leben und Character. — Seine Thätigkeit in Hamburg. — Sein Tod und Hein's Nachruf an seinem Grabe. — Ein Brief des General-Intendanten von Hülsen. — Carl Baum und Hungar. — Seltsame Gastspiele. — Anna Schramm. — Lina Vanini. — Friedrich Ludwig Schmidt. — Adolfine Monhaupt.

Als Clementine in Angely's „Die Braut aus Pommern" debutirte im Winter 1856 Marie Geistinger, eine Schauspielerin, die von vornherein sowohl durch ihre schöne äußere Erscheinung, als durch ihre natürliche Frische und ansteckende Munterkeit den günstigsten Eindruck hervorbrachte. Ihr Talent bedurfte noch hier und da der feineren Ausbildung und Schulung, aber ihre Begabung war zu klar hervortretend und zu bedeutend, als daß die Künstlerin dem Thalia-Theater lange hätte erhalten bleiben sollen. Schon nach sehr kurzer Thätigkeit nahm sie wieder Abschied von der alten Hansestadt, welche ihr eine so freundliche Aufnahme bereitet hatte und die sie hinfort nur noch bei Gelegenheit kurzer Gastspiele wiedersehen sollte. Es ist ja bekannt genug, daß dieselbe Künstlerin, welche viele Jahre hindurch als

Soubrette in allen bedeutenderen Städten Deutschlands das größte Aufsehen gemacht hatte, später auch eine Veranlagung für die Erfüllung höherer schauspielerischer Aufgaben in sich entdeckte, und sich, ohne dem zuerst betretenen Gebiet ganz untreu zu werden, dem tragischen Fache zuwendete. Es läßt sich nicht leugnen, daß ihre Erfolge auch hier bedeutende waren, wenn schon die Größe der Kontraste und die Seltenheit der ganzen Erscheinung viel dazu beigetragen hat, im Publikum eine in mancher Hinsicht etwas übertriebene Meinung von der Genialität der Tragödin Geistinger hervorzurufen. Sie schied zugleich mit Friederike Goßmann aus dem Verbande des Thalia-Theaters aus, und es war nicht in Abrede zu stellen, daß der Bühne damit ein zwiefacher, schwerer Verlust zugefügt wurde.

Auch einen anderen, sehr gern gesehenen und in vielen Partieen wirklich vortrefflichen Schauspieler sollte Maurice im Jahre 1857 in dem Komiker Caspar verlieren. Derselbe erblindete und mußte mit Rücksicht auf die Unheilbarkeit seines Leidens ein für alle Mal jeder Bühnenthätigkeit entsagen, eine Nothwendigkeit, die für den wackeren Darsteller um so trauriger erschien, als er bis dahin wenig Gelegenheit gefunden hatte, irdische Glücksgüter für einen derartigen Nothfall zu sammeln. Director Maurice bewies indessen auch in diesem Falle, daß es mehr als eine bloße Redensart sei, wenn ihn sein Personal mit Vorliebe ihr Familienoberhaupt nannte; er zeigte, daß er für ein unverschuldet ins Unglück gerathenes

Glied seiner Künstlerfamilie auch zu sorgen verstehe, und das Gespenst der Noth blieb, soweit seine Kraft ausreichte, dem Lebensabend des armen blinden Schauspielers fern.

Diese mannigfachen Verluste wurden indessen aufgewogen durch einen bedeutungsvollen und folgenreichen Gewinn, als welchen man das im Jahre 1857 erfolgende Wiederengagement Heinrich Marr's als Oberregisseur unbedingt ansehen mußte. Die Thätigkeit dieses seltenen Mannes, welche von jetzt an bis zum Ende seines reichen Lebens ununterbrochen dem Thalia-Theater gewidmet blieb, ist für das Institut von einer so gewaltigen Bedeutung gewesen, daß es unmöglich ist, von dem Ruhme und der geachteten Stellung des Letzteren zu sprechen, ohne dabei den Namen Heinrich Marr's mit in erster Linie zu nennen.

Heinrich Marr war am 30. August 1797 in Hamburg geboren. Mit seinem Landsmanne, dem später so berühmten Heldenliebhaber Eduard Schütz, welcher am 16. August 1799 im Altenlande das Licht der Welt erblickt hatte, war er in den Reihen der Hanseatischen Legion als tapferer Kämpfer für sein Vaterland in den Freiheitskriegen gegen Frankreich gezogen, und in dem Feldlager vor Paris hatten Beide noch Muße und Humor genug gefunden, um sich zum nicht geringen Ergötzen ihrer Kameraden auf einem Liebhabertheater zu produciren.

Trotz des unsteten Wanderlebens, zu welchem Marr gleich den meisten Schauspielern verurtheilt

war, behielt er doch während seines ganzen Lebens eine besondere Vorliebe für die Vaterstadt Hamburg, zu welcher er bei seinen Gastspielen immer wieder zurückkehrte und die ihm diese Anhänglichkeit jederzeit durch eine besonders herzliche Aufnahme vergalt. Wie wir schon an anderer Stelle gesehen haben, befand sich Marr nach dem Rücktritt der Directoren Cornet und Mühling auch unter den Bewerbern um die Pacht des Stadttheaters; aber es war erklärlich, daß er trotz seiner Beliebtheit vor Concurrenten, wie es Maurice, Schneider und Baison waren, zurückstehen mußte. Am 2. September 1849 heirathete er in zweiter Ehe die Schauspielerin Elisabeth Sangalli aus Heinrichswalde, die sich auch als Verfasserin von Romanen und Theaterstücken, sowie als Herausgeberin der hinterlassenen Papiere ihres Mannes schriftstellerisch mehrfach hervorgethan hat, wenngleich bei allen diesen Arbeiten von irgend einer tiefer gehenden Bedeutung durchaus keine Rede sein kann. Im Fache der Anstandsdamen war Frau Marr indessen eine recht tüchtige Darstellerin, die auf den Bühnen der Vereinigten Theater manchen ehrenvollen Triumph verzeichnen durfte.

Bis zum Jahre 1848 war Heinrich Marr am Leipziger Stadttheater Oberregisseur des Schauspiels, das er zu einer sehr bedeutenden Höhe brachte. Das Publikum ließ es indessen an der ihm dafür gebührenden Anerkennung nicht nur fehlen, sondern es ging eines Abends sogar so weit, ihn auf offener Bühne auszuzischen, weil es der Ansicht war, die Oper werde

durch seine liebevolle Pflege des Schauspiels gar zu sehr unterdrückt. Auch mit den Bühnenmitgliedern vermochte sich Marr in Leipzig nicht auf den rechten Fuß zu stellen; die Energie seiner Leitung vergriff sich leicht in dem rechten Ton, und die Empfindlichkeit von Künstlern, welche durch seine Vorgänger an ziemlich zwanglose Verhältnisse gewöhnt waren, bereitete ihm manche widerwärtige Scene.

Wesentlich anders aber gestaltete sich seine Situation, als er im Jahre 1848 nach Hamburg übersiedelte. Der Geist, der das Personal des Thalia-Theaters beherrschte und der Ton, welcher an dieser Bühne der gebräuchliche war, entsprachen seinen Grundsätzen und seiner eigenen künstlerischen Individualität auf das Vollkommenste, und es war selbstverständlich, daß er sich hier bald als in seinem eigentlichen Lebenselement fühlen mußte. Trotzdem war ihm die mißliche Situation, in welche die Vereinigten Theater bald genug geriethen, schon im Jahre 1852 Grund genug, das seiner Ansicht nach sinkende Schiff zu verlassen, und sich nach Weimar zu wenden, wo man ihn zum artistischen Director des Hoftheaters machte.

Hier aber stellten sich sehr schnell dieselben Hindernisse heraus, die ihm seinen Leipziger Posten verleidet hatten, und die Competenzconflicte, in welche er mit dem Oberhofmarschall von Beaulieu gerieth, wollten kein Ende nehmen. Devrient sagt darüber in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ vielleicht nicht mit Unrecht:

„Daß Marr unbefugte Eingriffe abwehrte, war

in der Ordnung, daß er es aber nicht über sich vermochte, die künstlerische Direction mit der Würde zu vertheidigen, welche den Stand, den er vertrat, im Recht und in der Achtung behaupten konnte, war sehr zu beklagen."

Wie es nicht anders erwartet werden konnte, erfolgte endlich nach langer Spannung und sehr unerquicklichen kleinen Reibereien im Jahre 1856 ein sehr heftiger persönlicher Zusammenstoß zwischen dem Schauspieldirector und dem Hofmarschall, welcher die Pensionirung des Ersteren zur Folge hatte.

Jetzt ging Marr abermals nach Hamburg zurück, wohin ihn ein Ruf seines früheren Directors Chéri Maurice gezogen und übernahm zum zweiten Male die Oberregie in dem neu aufgelebten Thalia-Theater, dessen Leistungen von diesem Zeitpunkt an bis auf den heutigen Tag ganz den Stempel der vornehmen Marr'schen Schule trugen, jener Schule, die einen prägnanten und treffenden Ausdruck in folgender, einem Briefe Marr's an Feodor Wehl entnommenen Stelle findet. Der alternde Großmeister der Kunst schrieb damals an den jungen Leiter der Stuttgarter Hofbühne:

„Zuerst müssen die junge Bursche lernen Menschen darstellen; Menschen in ihrer natürlichen Einfachheit und Wahrheit. Wenn poetisches Element vorhanden, werden sie dies späterhin um so bedeutender zur Geltung bringen, weil sie auf der Grundlage des Realen wandeln und nicht Gefahr laufen, das Ideale in unnatürliche Fratze zu verkehren."

Sicherlich kann es keine vortrefflicheren Grundsätze für einen Regisseur geben, als diese; aber sicherlich werden sich keinen anderen bei der Durchführung auf Seiten der Schauspieler so enorme Hindernisse und Schwierigkeiten entgegenstellen, als gerade diesen. Heinrich Marr oder Meister Heinz, wie er gewöhnlich genannt wurde, aber war ganz der Mann, seinen Ideen und Principien Achtung und Geltung zu verschaffen. Seine Anschauungen waren fest und bestimmt, und er stand tapfer für sie ein; nachgeben, sich finden und accomodiren war seine Sache nicht.

Seinen Unterricht gab er, wie Feodor Wehl, der ihm persönlich nahe gestanden, erzählt, eigentlich nur auf den Proben; dann aber auch sehr heftig und dictatorisch. Er fuhr die Darsteller an und machte sie oft tüchtig herunter, wenn sie etwas boten, was er nicht gelten ließ. Er schonte nie, er ersparte keine Beschämung; aber er war trotzdem der Abgott aller seiner Jünger, weil Jeder fühlte, daß er sein „Metier" bis aufs Kleinste herab verstand, und weil er eine wahrhaft feine und bezaubernde Weise besaß, mit ihnen collegialisch zu verkehren. Wenn er auf den Proben gescholten, gezankt und gewettert, wenn er über ein Vergreifen oder Mißverstehen der Rolle oder der Situation wie ein Rasender gewüthet, wenn Alles verstimmt, verdutzt und beleidigt war, dann am Schlusse der Probe trat Marr's glänzendste Seite an's Licht. Dann lächelte er verschmitzt, rief die Getadelten an sich und wußte sie durch einige gut angebrachte Worte wieder aufzurichten. Vorher ganz

Regisseur, war er jetzt ganz College, und welch' ein liebenswürdiger College!

Man hat ihn vielfach als lieblos und ohne Gemüth geschildert; aber er war, wie jede echte Künstlernatur, fein besaitet, wenn er auch jederzeit streng gegen sich und Andere blieb und wenn ihm auch die Sache, welche er vertrat, stets höher stand, als die Person.

Von gewaltiger Wirkung auf Jeden, der zum ersten Male mit ihm in Berührung trat, war Heinrich Marr's distinguirte und noble Erscheinung. Seine scharf ausgeprägten Züge verriethen Geist und Energie, lange weiße Locken umgaben den aristokratisch feinen Kopf und seine hellen blauen Augen blickten stets frisch und jugendlich vor sich hinaus.

Mit einer eisernen Körperkraft begnadet, blieb er bis in sein hohes Alter hinein von Krankheiten verschont; aber das Leiden, welches ihn endlich auf's Siechbett warf, verursachte ihm desto heftigere Schmerzen. Sein Geist aber blieb frisch und lebendig unter allen körperlichen Qualen, unausgesetzt verweilte er bei seiner geliebten Kunst, und der Gedanke an sie mag denn auch wohl der letzte gewesen sein, welcher das Gehirn des Sterbenden bewegte.

Das große Ansehen und die hohe Verehrung, deren sich Heinrich Marr erfreute, zeigten sich in der erhebendsten Weise bei seiner Beerdigung, welche einen Trauertag für ganz Hamburg bedeutete und sich in jeder Beziehung zu einer wahrhaft imposanten Feier gestaltete.

Um 2 1/2 Uhr Mittags wurde der prachtvoll mit Blumen und Kränzen geschmückte und unter Anderem mit einem goldenen Lorbeerkranz gezierte Sarg auf den Leichenwagen gehoben, während die vereinigten Chöre des Stadttheaters und des Thalia-Theaters den Choral „Jesus meine Zuversicht" sangen. Dann setzte sich der Leichenconduct langsam in Bewegung. Voran trug der Schauspieler Lanius die Orden, deren Inhaber Heinrich Marr gewesen; ihm folgte der Leichenwagen und daran schlossen sich das gesammte Herrenpersonal der Thaliabühne, viele Mitglieder des Stadttheaters und des Karl-Schulze'schen Theaters, der „Verein für Kunst und Wissenschaft", sowie die Vertreter der Presse. In zahlreichen Equipagen folgten die Kampfgenossen aus den Freiheitskriegen und viele Freunde des Verewigten. Auf dem Begräbnißplatze St. Petri aber hatte sich trotz des heftig niederströmenden Regens eine unabsehbare Menschenmenge eingefunden, welche dem todten Meister durch ihre trauernde Theilnahme die letzte Ehre erweisen wollte.

In der Friedhofs-Capelle schmückte das in Trauer gekleidete Damenpersonal des Thalia-Theaters den Sarg abermals mit Blumen und Kränzen und unter den ernsten Klängen eines Chorals wurde derselbe alsdann an die Gruft getragen, wo Director Hein vom königlichen Schauspielhause zu Berlin folgende, um ihrer Bedeutung willen gewiß bewahrenswerthen Worte sprach:

„Ich genüge einer Pflicht der Freundschaft und erfülle gleichzeitig einen der letzten Wünsche meines Freundes Marr, an dessen Grabe wir hier stehen, wenn ich ihm mein letztes Lebewohl nachrufe in seine stille Gruft. Es ist eine schwere Aufgabe das, denn von welchem Boden der Wissenschaft, von welchem Bekenntniß des Glaubens aus wir auch hinüberschauen mögen in das Land, dem er entgegenschlummert, das wissen wir doch ganz gewiß, daß das, was wir hier der Erde übergeben, wieder zu Erde wird und auf immer zur Erde übergeht! Und wir lieben doch von denen, die uns auf Erden theuer sind, nicht nur den Geist, wir lieben doch ihre ganze Persönlichkeit. Und das, was den Geist hienieden sichtbar umgiebt, ist doch hier auf immer verloren, wenn der grüne Rasen den einsamen Grabeshügel deckt. Freilich giebt es bevorzugte Naturen, denen es gelungen, nach einer Richtung ihrer irdischen Laufbahn hin das Höchste zu erreichen, die in der Erinnerung ihrer Mitwelt, im Gedächtnisse ihrer Nachwelt ihrer ganzen Persönlichkeit nach erhalten bleiben. Zu diesen Bevorzugten gehört Heinrich Marr. Nur ein kleiner Kreis derer, die ihm im Leben ganz nahe gestanden, hat einen Einblick in sein Herz erhalten. Aber Sie wissen es, daß dieses Herz der weichsten und tiefsten Empfindungen fähig, die, die er liebte, nicht blos im Glück, in der Freude suchte, sondern ihnen in Noth und Kummer nahe trat und ihnen die helfende, rettende Hand reichte. Marr beging aber solche Handlungen nur ganz in der Stille, er hat sich ihrer nie gerühmt, er war ein wahrer Freund seinen Freunden. In seinem ganzen Thun und Sein war er fest, streng gegen sich und Andere, uneigennützig, pflichtgetreu, berufstreu und berufsfreudig, von einer seltenen alles überdauernden Arbeitskraft. Ob er Recht daran gethan, dem Auge der Welt die weichen Seiten seines Wesens zu entziehen, wer darf die Frage stellen, wo ist der Ort, an dem sie gelöst werden kann?

Hier gewiß nicht. Denn das ist ja die höchste Liebes-

gabe, die unser letzter Freund der Tod uns reicht, daß seine Umarmung den Sterbenden entrückt in das Reich der Verklärung und sein Kuß von den bleichen Lippen des Scheidenden die Flecken der Sterblichkeit hinwegküßt. Was Marr als Künstler gewesen, darüber giebt es wohl keine Frage. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß wir ein Stück deutscher Theatergeschichte mit ihm begraben. Als Darsteller gehörte er der alten Schule dieser Kunst im edelsten Sinne an, der Schule, welche in ihrer Darstellung unabsichtlich nach Wahrheit strebt, ihre Gebilde der Natur entlehnt und sie vom Hauche der Kunst verklärt auf die Bühne stellt. Im bürgerlichen Drama hat er seine größesten Triumphe gefeiert, in dem Drama, welches der Welt am unmittelbarsten den Spiegel vorhält, und es ist eine schöne Genugthuung für sein künstlerisches Streben, daß die letzte Rolle, in welcher er auftrat, einem bürgerlichen Schauspiele angehörte und er so in seiner eigensten künstlerischen Wesenheit im Gedächtniß Derer erhalten bleibt, die ihn an jenem Abend noch sahen. Marr war aber nicht nur ein großer Darsteller, er war auch, was wir nur von sehr wenigen seiner Fachgenossen sagen können, er war auch ein bedeutender Regisseur zur Zeit der Blüthe seiner Kraft, von Wenigen erreicht, von Keinem übertroffen! Und Alle, die nach ihm gekommen, haben von ihm gelernt; daß wir Alle von ihm lernen konnten, und er uns lehren wollte, darin scheint mir mit die größte Bedeutsamkeit Marr's zu liegen. Schon in der Zeit, als es sich große Künstler noch für eine Art von Verdienst anrechneten, Kunstnovizen die Werkstatt ihres Schaffens zu verschließen, hat er mit den reichen Schätzen seiner Erfahrung und seines Wissens junge Talente unterstützt und sie in ihrem Berufe gefördert. Er hat dies nicht gethan, um eigenen Nutzens, um materiellen Gewinnes willen. Er hat großmüthig wie ein reicher Fürst seine Gaben in die Welt gestreut und sich in einer großen Zahl von Schülern eine reiche Schaar dankbarer Verehrer erworben. Wir können nicht sagen, daß sein Leben nicht

reich an Glück und Freude gewesen. Gott hat die Zahl seiner Jahre zu einem hohen Ziele geführt, er hat ihm die Kraft seines Körpers ungeschwächt erhalten, bis zu seiner letzten Krankheit, die Frische und Klarheit seines Geistes bis zur letzten Stunde seines Lebens. Er hat mitkämpfen dürfen in den glorreichen Jahren 13, 14 und 15 für die Freiheit Deutschlands und hat es noch erlebt, daß die Saat, die jene Jahre gestreut, in der Einigung unseres glorreichen Vaterlandes zur herrlichsten Frucht gereift ist. Er hat in seiner Kunst, in seiner Sphäre das Höchste erreicht. Sein Name wird an den ersten und besten Kunstinstituten Deutschlands mit und neben den ersten und besten seiner Kunst- und Zeitgenossen genannt! Wie die Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn sich an die schönste Epoche des Hamburger Stadttheaters anlehnen, so ist es ihm vergönnt gewesen, einen großen Theil seiner Thätigkeit seiner Vaterstadt, der er stets ein treuer Sohn, ein guter Bürger gewesen, an einem Kunstinstitute zu widmen, dessen Ruf weit hinaus reicht über die Grenzen unseres Vaterlandes, dessen Glanz und Ruhm zu mehren, er stets ein treuer und uneigennütziger Mitarbeiter war. Er hat das schönste Fest eines Künstlers, die Feier seiner 50-jährigen Thätigkeit in seiner Vaterstadt begehen können. Er hat es gesehen, daß die bunten Flaggen, die von den Masten der Schiffe und den Giebeln der Häuser wehten (ein gleich ehrendes Zeugniß für die Stadt Hamburg und den Verstorbenen) die Anerkennung durch die Lüfte trugen, die die Intelligenz dieser Stadt der Kunst und dem Künstler zollte.

Als ein schweres Siechthum ihn auf ein langes Krankenlager warf, hat die liebende Theilnahme der Bürger dieser Stadt und seiner Freunde von nah und fern und die freundschaftliche Sorge, womit seine Kunstgenossen sein Schmerzenslager umstanden, ihm sein Leid erleichtert, und als sein erlöschender Blick den durch eigne Krankheit fern gehaltenen Sohn vergebens suchte, hat sein brechendes Auge die Hand einer Liebe geschlossen, wie sie treuer, auf-

opfernder und hingebender wohl niemals an einem Schmerzenssterbelager gewaltet hat.

Nun ist der Vorhang gefallen, um sich nie wieder für ihn zu heben! Er ist eingegangen „in das Land, von deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt“, in dem sich aber jedes Sehnen stillt und alle Zweifel lösen. Wir mögen wohl trauernd stehen vor diesem Grabe, wenn wir uns daran erinnern, daß mit Marr's Hintritt sich die Reihen derer wieder mehr lichten, die aus reiner Begeisterung und voller ganzer Hingabe sich unserer Kunst widmen und frei, uneigennützig und rückhaltlos im vollen Bewußtsein der Kraft ihrer Ueberzeugung, die Interessen derselben vertreten, Eigenschaften, die wir Marr in vollem Maaße nachrühmen müssen. Ihm, dem Entschlafenen, mögen wir besonders nach den letzten schmerzlichen Monaten seines Lebens wohl die Rast im kühlen Grabe gönnen und ihm mit dem letzten Lebewohl den Wunsch des Herzens hinabrufen in die stille Gruft:

Ruhe in Frieden!

Nachdem sodann der Sarg in die Gruft gesenkt worden, wurde noch ein Choral geblasen und vom Chor des Stadttheaters ein Trauergesang vorgetragen. Um 4 Uhr war die Todtenfeier beendet und tief bewegt trennten sich die Leidtragenden.

Der Wittwe des Dahingeschiedenen gingen von allen Seiten die wohlthuendsten Beweise herzlicher Theilnahme zu. Der Herzog von Coburg-Gotha sprach in einem Telegramm sein Beileid aus; der General-Intendant des Wiener Hofburgtheaters, von Dingelstedt, und die Kunstgenossenschaft des Gothaer Hoftheaters übersandten Lorbeerkränze zur Ausschmückung des Sarges und der General-Intendant der königlichen Schauspiele in Preußen, von Hülsen,

richtete an Frau Marr ein Schreiben, das für den Absender nicht minder ehrenvoll ist, als für den darin Gefeierten, und das darum an dieser Stelle Wiedergabe finden möge. Es lautete:

Hochgeehrte Frau!

Bei dem schmerzlichen Ereigniß, welches Sie so eben betroffen, ist es mir Bedürfniß, Ihnen mein herzliches Beileid hiermit auszusprechen und gleichzeitig die Versicherung hinzuzufügen, daß die Mitglieder des königlichen Theaters meine Empfindungen theilen. Der Verewigte hat mit aufrichtigem und strengem Ernst sein Leben und seine Kräfte einem schönen edlen Ziel gewidmet und er war stets ein nachahmenswerthes Beispiel für seine Berufsgenossen. Die deutsche Kunst der theatralischen Darstellung besaß in ihm einen ihrer bedeutendsten Vertreter und die Mitwelt verdankt ihm eine Fülle herrlicher Schöpfungen. Daher wird der Name Heinrich Marr's, Ihres Gatten, in der Geschichte der Kunst und in dem ehrenden Angedenken der späten Nachwelt fortleben. Möge, hochverehrte Frau, dieses erhebende Bewußtsein dazu beitragen, Ihren Schmerz zu mildern und Ihnen Trost zu spenden. In Vertretung meiner und der königlichen Institute, denen ich vorstehe, habe ich den Director Hein ersucht, einen Kranz auf das Grab des Verewigten niederzulegen. Mit vollkommenster Hochachtung, verehrte Frau,

Ihr ergebener

von Hülsen.

Berlin, den 18. September 1871.

Es ist einleuchtend, daß eine künstlerische Kraft von dieser hoch emporragenden Bedeutung für das Thalia-Theater eine Errungenschaft war, welche hundert andere Verluste aufwog, und welche auch den letzten Zweifel an der Lebensfähigkeit des Instituts

hätte beseitigen müssen. Selten wohl haben sich in der Leitung eines Theaters zwei Männer zusammengefunden, die in der Reinheit und Vornehmheit ihrer Anschauungen, wie in der unbestechlichen Ehrenhaftigkeit ihres Charakters so vollständig mit einander harmonirten, wie Chéri Maurice und Heinrich Marr, und die Zeit, in welcher Beide zusammen wirkten, ist im vollsten Sinne des Wortes zu einer Zeit des Segens für die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst geworden.

Fast gleichzeitig mit Marr traten Carl Baum und Hungar, welcher Letztere für kurze Zeit der Stätte seiner früheren Erfolge abtrünnig geworden war, in den Verband der Bühne ein, zu deren bewährtesten Stützen sie fortan gezählt werden dürfen. Baum verdient namentlich als einer der vorzüglichsten Bonvivants genannt zu werden, welche das Thalia-Theater jemals besessen. Sein unerschöpflicher Humor wirkte durch seine liebenswürdige Herzlichkeit und durch die weise Mäßigung, welche sich der Künstler stets aufzuerlegen wußte, in jeder Rolle mit unfehlbarer Sicherheit, und mehrfach wußte Baum sogar in bedeutungsvolleren Charakterrollen, wenn sie sich seiner Individualität einigermaßen anpaßten, werthvolle Leistungen von überraschender Schärfe und Lebenswahrheit darzubieten. Er gehörte dem Thalia-Theater eine lange Reihe von Jahren als hoch beliebtes Mitglied an, wenngleich seine Leistungsfähigkeit durch zunehmende körperliche Gebrechen schließlich stark beeinträchtigt wurde. Im Jahre 1880 folgte

er einem Engagementsantrage als Regisseur an das Hamburger Stadttheater, auf dessen Bühne er indessen nur noch in vereinzelten Fällen aufzutreten vermag.

Die Saison 1857/1858 brachte außer einigen nur ihrer Curiosität halber erwähnenswerthen Gastspielen, wie es dasjenige der Sängerin, Schauspielerin und Tänzerin Albina di Rhona oder der drei Zwerge Jean Piccolo, Jean Petit und Kiss Joszi war, noch das Debut einer sehr talentvollen Soubrette, die das Publikum schon bei ihrem ersten Auftreten als „Pariser Taugenichts" vollständig gefangen nahm.

Anna Schramm, so nannte sich die zierliche und anmuthige junge Dame, war eine geborene Berlinerin, der würdige Sprößling einer achtungswerthen, tüchtigen Künstlerfamilie. Ihre Mutter, eine geborene Grahmann, welche sich einst eines nicht unbedeutenden Rufes als Sängerin und Schauspielerin erfreut hatte, war selbst die erste dramatische Lehrerin des begabten Töchterchens gewesen, das sich schon in zartester Jugend aus jedem bunten Lappen ein Costume zu drapiren und darin die wunderbarsten Rollen darzustellen wußte. Wenn auch die mütterliche Ausbildung nicht eben eine gründliche und genügende gewesen sein mag, so reichte sie doch immerhin aus, Anna Schramm vor manchen Schwächen der Anfängerschaft zu bewahren und ihre Carriere zu einer verhältnißmäßig schnellen und vortheilhaften zu machen. Nach kurzen Engagements in Riga, Königsberg, Danzig und Berlin kam die lustige kleine Soubrette

nach Hamburg, um hier vom Publikum bald in der denkbar liebenswürdigsten Weise ausgezeichnet und verwöhnt zu werden. Einer ihrer wesentlichsten Vorzüge bestand unzweifelhaft in der Geschicklichkeit und dem Zartgefühl, mit welchem sie stets, selbst in der ausgelassensten, hinreißendsten Munterkeit, die Grenze des Schicklichen auch in jenen zweideutigen und frivolen Machwerken innezuhalten wußte, mit welchen unsere Bühnen eine Zeit lang leider so reich beschenkt wurden. Zudem bestand ihr Talent wiederholt eine Feuerprobe auch in feineren Lustspielen, und ihre hübsche Gabe, scharf und consequent zu characterisiren, überraschte in solchen Fällen das Publikum gewöhnlich in der angenehmsten Weise.

Auch Anna Schramm gehörte dem Thalia-Theater nur für eine verhältnißmäßig kurze Zeit an. Sie wendete sich später nach ihrer Vaterstadt Berlin zurück und galt dort eine ganze Reihe von Jahren unbestritten für die erste Soubrette. An bemerkenswerthen äußeren Schicksalen war ihr einfacher und regelmäßiger Lebenslauf sehr arm. Sie schloß nach längerer Bühnenthätigkeit unter anscheinend günstigen Verhältnissen ein Ehebündniß und zog sich in das Privatleben zurück, aus dem sie vor nicht sehr langer Zeit noch einmal hervortrat, um die angenehme Erfahrung zu machen, daß die Dankbarkeit des Publikums für dereinst gebotene Genüsse zuweilen groß genug ist, um auch den weniger bedeutenden Leistungen eines vorgeschrittenen Lebensalters noch eine pietätvolle Aufnahme voll freundlicher Wärme zu bereiten.

Unter den im Jahre 1858 neu engagirten Kräften ragten vor Allem die Damen Lina Vanini, von Petrikowska und Paula Krieg, sowie Ludwig Schmidt und Emil Hahn hervor.

Lina Vanini war eine Darstellerin von seltener Vielseitigkeit und Verwendbarkeit. Sie erwarb sich ihre ersten Lorbeern als Helene in Scribe's „Feenhände", welches Schauspiel am 19. September 1858 unter lebhaftem Beifall zur ersten Aufführung kam, und befestigte sich in der Gunst des Publikums vornehmlich durch ihre vortreffliche Darstellung der Anna Lise in Hersch's gleichnamigem, ungemein zugkräftigen Lustspiel. Bis zu ihrem am 31. Mai 1861 erfolgenden Ausscheiden gehörte sie ebenso wie ihr Partner Emil Hahn, der zugleich mit ihr die Bühne des Thalia-Theaters verließ, zu den auserwählten Lieblingen der Besucher, welche nicht müde wurden, sie mit Beifall und Auszeichnungen aller Art zu überschütten.

Ein Mitglied von größerer Treue und Ausdauer hatte Maurice in dem als ersten jugendlichen Liebhaber engagirten Friedrich Ludwig Schmidt gewonnen. Aeußerlich gerüstet mit allen Eigenschaften und Vorzügen, welche eine Qualification für dieses Rollenfach bedingen, mit einer einnehmenden, eleganten Erscheinung, gewandten Manieren und einem wohlklingenden, modulationsfähigen Organ, führte Schmidt schon einen offenen Empfehlungsbrief mit sich durch seine Beziehungen zu den klangvollsten

Namen der deutschen Schauspielkunst. Sophie Schröder war seine Großmutter mütterlicherseits, Wilhelmine Schröder-Devrient war seine Tante und F. L. Schmidt, der gefeierte Schauspieler und dereinstige tüchtige Director des Hamburger Stadttheaters war sein Großvater, so daß es dem jungen Künstler namentlich in Hamburg an den Sympathieen des Publicums von vornherein nicht fehlen konnte.

Friedrich Ludwig Schmidt selbst war am 30. October 1833 geboren. Seine Jünglingsjahre verbrachte er in den Vereinigten Staaten Nord-Amerikas, und zwar zunächst als Landwirth und später als Kaufmann beschäftigt. Der Gedanke, sich der Bühne zu widmen, kam ihm erst bei seiner Rückkehr nach Europa und zwar war es zunächst die Oper, welche eine besondere Anziehungskraft auf ihn ausübte. Er ließ sich in Paris ausbilden und betrat im Jahre 1853 unter der Direction Maurice-Wurda als Prinz-Regent im „Nachtlager zu Granada" zum ersten Mal die Bühne des Hamburger Stadttheaters. Obwohl der gespendete Beifall ein sehr ermunternder war und genugsam zu beweisen schien, daß Schmidt als Sänger eine sehr ehrenvolle Laufbahn vor sich haben werde, ließ es ihm doch keine Ruhe, sich auch als Schauspieler zu versuchen und bereits wenige Tage später trat er im Thalia-Theater als Hans von Birken in „Der Landjunker in der Residenz" unter nicht geringerem Beifall auf. Namentlich diesem letzteren glücklichen Debut hatte er eine Gastspiel-Einladung und ein darauf folgendes Engagement an die Berliner

Hofbühne zu verdanken, woselbst er etwa zwei Jahre im Fache der jugendlichen Liebhaber wirkte.

Dann kehrte er wieder an das Hamburger Stadttheater zurück und schwankte hier einige Jahre lang zwischen den beiden Richtungen der darstellenden Kunst, für welche er fast gleich große Fähigkeiten besaß, in ziemlich unsicherer Weise hin und her. Endlich aber kam er zu der richtigen Erkenntniß, daß ihn seine Veranlagung doch vornehmlich auf die Schauspielkunst verwies und daß er für die Geltendmachung seines schönen Talents in dem vortrefflichen Ensemble des Thalia-Theaters ein ungleich günstigeres Gebiet vor sich habe, als im Stadttheater. Er trat, wie vorhin erwähnt, im Jahre 1838 in den Verband der erstgenannten Bühne ein und gehörte derselben mit kurzer Unterbrechung eine lange Reihe von Jahren an, um endlich einer vortheilhaften Engagementseinladung an das Berliner Hoftheater zu folgen. Seine Paraderollen waren in erster Linie jene in starken Strichen gezeichneten Charaktere, bei deren Darstellung es vornehmlich darauf ankam, edle Kraft und Männlichkeit zu repräsentiren. Mit Rücksicht darauf begreift es sich auch leicht, daß das schöne Geschlecht das Hauptcontingent zu der Schaar seiner Verehrer stellte.

Eine liebenswürdige, wenn auch nicht ganz ebenbürtige Nachfolgerin der leider so schnell verlorenen Friederike Goßmann wußten sich Maurice und Marr in Adolfine Monhaupt, einem schnell aus scheinbar unbedeutenden Anfängen entwickelten

:iösen Talent, zu erziehen, das sich trotz der
veiligen Gastspiele der noch unvergessenen Goß=
nn recht ehrenvoll in dem nämlichen Fache zu
aupten wußte.

Eduard Stiegmann's fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. — Wie Schiller's hundertjähriger Geburtstag im Thalia-Theater gefeiert wurde. — Classische Lustspiele. — Anton Reichenbach. — Die Erweiterung der Concession, und wie Maurice dieselbe benutzte. — Julius Hübner, das Musterbild eines Künstlers.

Am 1. October 1859 konnte der Capellmeister Eduard Stiegmann sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Orchesterdirigent unter ein und derselben Direction begehen, und es war selbstverständlich, daß man diesen Ehrentag des ebenso wackeren und strebsamen, als anspruchslosen und bescheidenen Musikers nicht ohne die verdienten Ovationen verstreichen ließ. Hatte sich doch Stiegmann nicht nur als gewissenhafter und geschmackvoller Leiter des Orchesters, sondern auch durch zahllose größere und kleinere Compositionen um das Thalia-Theater verdient gemacht. Mochten diese Compositionen nun auch von sehr verschiedenem Werthe sein und sich nur vereinzelt in nennenswerther Weise über die Grenze des Mittel-

mäßigen erheben, so war es doch dem Publikum noch gut genug im Gedächtniß, wie anregend und erheiternd namentlich in früheren Jahren seine Vaudeville-Melodieen gewirkt hatten, und dementsprechend gestaltete sich auch die Jubiläumsvorstellung zu einer wohlthuenden Kundgebung herzlichster Sympathie.

Das Programm des Abends war folgendes: Jubel-Ouverture. — „Die glückliche Fahrt.“ — Großes Potpourri. — „Ein Hauskreuz.“ — Potpourri-Ouverture. — „Guten Morgen, Herr Fischer.“ Die Musikpiecen waren selbstverständlich durchweg Stiegmann'sche Compositionen und fanden eine der Bestimmung des Abends entsprechende Aufnahme.

Wenige Wochen später war die Bühne des Thalia-Theaters der Schauplatz einer ungleich bedeutsameren Feier, die den Manen eines unsterblichen deutschen Dichters, Friedrich Schiller, gewidmet war. Hundert Jahre waren verflossen seit der Geburt des gewaltigen Geistesfürsten, und ganz Deutschland rüstete sich, diesen Tag so zu begehen, wie er es verdiente, nämlich als einen der höchsten Freuden- und Ehrentage der Nation. Auch das Theater am Pferdemarkt konnte selbstverständlich nicht zurückbleiben bei dem Wettkampfe um die würdigste Feier des großen Todten, und der 11. November sah denn auch eine Vorstellung, welche ausschließlich von dem Namen Schiller beherrscht wurde.

Ein Gelegenheitsstück von Otto Girndt: „Schillers Flucht aus Stuttgart“ machte den

Beginn. Die Arbeit war sicherlich den besten Intentionen entsprungen, und von einem Geiste warmer Pietät und Verehrung vor dem Andenken Schiller's durchdrungen; trotzdem wäre es vielleicht angemessener gewesen, ein Werk des Dichterkönigs selbst zeugen zu lassen von seiner Größe, die ja vor deutschen Ohren keiner phrasenhaften Lobrede und Verherrlichung mehr bedarf, wie sie auch den Kern besserer Gelegenheitsstücke gewöhnlich auszumachen pflegt. Die Wahl von „Wallensteins Lager", welches Stück man für diesen Zweck bestimmt hatte, ließe sich nur schwer rechtfertigen, wenn nicht eine hohe Behörde auch für diesen Abend ein Zuwiderhandeln gegen die Concession, welche Schauspiele und Tragödien verpönte, streng verboten hätte. So war denn eine der besten deutschen Bühnen durch einen fast unverantwortlichen Eingriff in die geheiligten Rechte der Kunst gezwungen, den 100jährigen Geburtstag Friedrich Schiller's mit einem mäßigen Gelegenheitsstück und mit „Wallenstein's Lager" zu begehen!

Allerdings war die Aufführung des letzteren Stückes eine derartige, wie sie wohl schwerlich vorher oder nachher an einer anderen Bühne dargeboten worden ist.

Heinrich Marr als Wachtmeister, Schmidt und Baum als Jäger, Anton Reichenbach als erster Arkebusier, Emil Hahn als erster Cuirassier und Hungar als Kapuziner waren Darsteller, wie sie Schiller selbst nicht würdiger für die Rollen seines Gedichtes hätte wünschen können; und bei dem tadel-

losen Zusammenspiel, wie es unter Marr's Regie selbstverständlich war, gestaltete sich die Aufführung zu einem hohen künstlerischen Genuß, den das Publikum genugsam zu würdigen wußte, um zahlreiche Wiederholungen vor gefüllten Häusern möglich zu machen.

An classischen Lustspielen war das Repertoir dieses und der folgenden Jahre überhaupt nicht arm, und neben Lessing's unübertrefflicher Musterschöpfung „Minna von Barnhelm" sah man Calderon's „Dame Kobold", Shakespea e's „Bezähmte, Widerspenstige" und „Viel Lärrm um Nichts" Sheridan's „Lästerschule" und Aduere mehr, in durchweg ausgezeichneter Besetzung und in ziemlich rascher Aufeinanderfolge über die Bretter gehen.

Die Mehrzahl der Abende wurde indessen selbstredend durch dramatische Erzeugnisse von bei Weitem geringeren Werthe ausgefüllt und die Berliner Localposse trat in ihre leider viel zu lange behaupteten Rechte. Daß die Anziehungskraft dieser niedrigkomischen und oft auf das Gebiet des eigentlichen Blödsinn's in sehr bedenklicher Weise hinüberstreifenden Machwerke eine so lebhafte war, begreift sich weniger schwer, wenn man die Reihe vorzüglicher Komiker betrachtet, welche das Thalia-Theater in's Treffen führen konnte.

Da war neben Triebler und Baum, deren schon früher Erwähnung geschehen ist, der seit 1858 engagirte Anton Reichenbach, ein Schauspieler, der in einzelnen Partieen, wie namentlich in sogenannten „jüdischen" oder „sächsischen" Rollen ungemein drastisch

zu wirken verstand. Bis zum Engagement Emil Thomas' stand er neben Triebler in erster Reihe, später mußte er vor der ungleich bedeutenderen Gestaltungskraft und Characterisirungsgabe des jüngeren Collegen zurücktreten, wenngleich sich nicht leugnen läßt, daß er denselben innerhalb eines bestimmten, eng abgegrenzten Rollenfaches in mancher Hinsicht übertraf.

Reichenbach war am 6. October 1830 in Rendsburg geboren. Sein Vater, Moritz Reichenbach, war ein Journalist von beachtenswerther Gewandtheit und Schlagfertigkeit. Derselbe gehörte zu den Begründern der im Jahre 1848 in Hamburg entstandenen freisinnigen Zeitung „Reform", deren treuester Mitarbeiter er volle neunundzwanzig Jahre verblieb. Da der junge Anton schon frühzeitig Spuren eines nicht unbedeutenden musikalischen Talentes erkennen ließ, wurde er nach dieser Richtung hin sorgfältig und gründlich ausgebildet, so daß er schon in verhältnißmäßig jugendlichem Alter am Actientheater in der Hamburger Vorstadt St. Pauli und später in Hannover als Musikdirector wirken konnte. In letzterer Stadt war es auch, wo durch einen Zufall seine bedeutende schauspielerische Befähigung für das komische Fach an's Licht kam. Ein Schauspieler des Theaters, an welchem Reichenbach musikalisch thätig war, hatte nämlich durch eine sehr unzeitige Erkrankung das Zustandekommen einer Vorstellung in so hohem Grade gefährdet, daß der verzweifelnde Director, der wie ein Ertrinkender nach einem Strohhalm griff,

das Anerbieten Reichenbach's, in die Lücke einspringen zu wollen, annahm, obwohl er sehr wenig Vertrauen zu den darstellerischen Kräften des jungen Musikers hatte. Der Erfolg der anscheinend so gewagten Probe aber erregte allgemeines Staunen, denn der erkrankte Schauspieler war nicht nur ersetzt, sondern bei Weitem übertroffen, und die Freunde des Debutanten ließen demselben nicht eher Ruhe, als bis er sich entschloß, die Laufbahn eines dramatischen Künstlers zu betreten. Nach kurzer schauspielerischer Thätigkeit in Amsterdam und Leipzig, kam Reichenbach nach Hamburg, und hier bedurfte es, wie schon erwähnt, nur einer kurzen Zeit, ihn zum Liebling des Publikums zu machen.

Wenn auch später viele seiner eifrigsten Verehrer in das Thomas'sche Lager überliefen, so mußte ihm doch Jeder das gewiß nicht zu unterschätzende Verdienst zuerkennen, daß er die für einen Komiker so naheliegende und gefährliche Klippe der Uebertreibung stets mit Geschmack und Geschick zu vermeiden wußte und daß er sich selbst bei den verlockendsten Gelegenheiten niemals in einer Weise aus dem Rahmen des Ganzen hervordrängte, welche eine Verschiebung des Totaleindrucks zu seinen Gunsten hätte herbeiführen können.

Große Achtung genoß Anton Reichenbach auch als Mensch. Er war ein musterhafter Gatte und Familienvater und seine überaus treue und gewissenhafte Pflichterfüllung war um so höher zu veranschlagen, als der bedauernswerthe Künstler viele Jahre

lang mit einer stetig fortschreitenden, unheilvollen Lungenkrankheit kämpfen mußte, die ihm zuletzt die Ausübung seines Berufes unsäglich erschwerte. Es war tief ergreifend, zu sehen, welche Opfer sich der wackere Mann außerhalb der Bühne auferlegte, wie schweigsam und vorsichtig er sich selbst im lustigen Kreise seiner Freunde verhielt, um seine Kräfte nur für die Bühne zu schonen und der kranken Brust die nöthige Ausdauer für die anstrengende Arbeit des Abends zu bewahren.

Im Anfang des Jahres 1873 aber brach er doch endlich zusammen; ein Versuch, in Lippspringe Heilung oder wenigstens Kräftigung zu suchen, erwies sich als erfolglos und am 23. Juni desselben Jahres schloß der vielgeprüfte Mann, kaum dreiundvierzigjährig geworden, zum letzten Schlummer die Augen. Er wurde in Hamburg schmerzlich vermißt und aufrichtig betrauert, da man den bescheidenen, liebenswürdigen Menschen ebenso hoch geschätzt hatte, wie den talentvollen Schauspieler. Es ist indessen gegründete Hoffnung vorhanden, daß der Name Reichenbach sich seinen guten Klang in der Bühnenwelt auch durch seine Nachkommenschaft bewahren wird. Seine ältere Tochter Marie, eine Zeitlang auch am Hamburger Thalia-Theater engagirt, gehört gegenwärtig nicht nur zu den anmuthigsten, sondern auch zu den talentvolleren Mitgliedern des Schweriner Hoftheaters, während ihre jüngere Schwester Toni eben im Begriffe steht, unter der Führung ihres väterlichen Gönners und Vor-

mundes Maurice die ersten künstlerischen Versuche zu machen.

Durch ein Zusammenwirken von Kräften, die sich fast durchweg zu den ersten lebenden Vertretern ihrer Fächer zählen durften, war aus dem „Possentheater“ dem Niemand eine leidlich günstige Zukunft zu prognosticiren gewagt hatte, in unglaublich kurzer Zeit eine im wahren Sinne des Wortes unübertreffliche Musterbühne für die Lustspieldarstellung geworden, und für die Lebensfähigkeit des Instituts selbst hatte es keine Bedeutung mehr, als im Jahre 1861 die anfänglich am Meisten drückende Einschränkung der Concession aufgehoben und auch die Aufführung von Schauspielen zugelassen wurde. Im Interesse der Kunst aber war diese viel zu lange verweigerte Erlaubniß mit aufrichtiger Freude zu begrüßen, und das Publikum ließ sich denn auch die Gelegenheit nicht entgehen, seiner Genugthuung einen eclatanten und für Maurice höchst schmeichelhaften Ausdruck zu geben. Als am 7. März 1861 Iffland's „Jäger“ als erste Schauspielvorstellung in Scene gingen, wurde das gedrängt volle Haus nicht müde, seine Freude und seinen Beifall in der stürmischsten Weise zu äußern, wie es die endliche Erfüllung eines von allen Kunstfreunden längst gehegten Lieblingswunsches denn auch nicht anders verdiente. Maurice selbst aber war einsichtig genug, die gegebene Erlaubniß nur mit weiser Einschränkung zu benutzen. Er wußte, daß er der Pflege des Lustspiels in erster Linie den großen Ruf seiner Bühne zu verdanken hatte, und daß es

darum jetzt weder in seinem, noch im Interesse der Kunst liegen könne, dasselbe zu Gunsten des höheren Schauspiels ungebührlich zu vernachlässigen. Dasjenige Genre, um welches er sein Repertoir zunächst bereicherte, war das der bisherigen Thätigkeit am nächsten liegende des Conversationsschauspiels, und er konnte es darin desto schneller zu einer an wenigen anderen Theatern erreichten Höhe bringen, als er in Julius Hübner, dessen Engagement 1861 erfolgte, für das Fach der sogenannten Conversations- oder Salonliebhaber eine Kraft allerersten Ranges gewonnen hatte.

Selten wohl ist das Leben eines Schauspielers so vollständig ein Bild reinster und vollster Hingabe an die Kunst, unermüdlichen, edlen Bildungseifers und aufopfernder Pflichterfüllung gewesen, wie das leider so kurze und schmerzensreiche Dasein Julius Hübner's, dessen Andenken in der Bevölkerung Hamburgs für viele Jahrzehnte hinaus ein geweihtes und fleckenloses bleiben wird.

Durch eine ausgezeichnete Geistesbildung besser auf seinen schauspielerischen Beruf vorbereitet, als die Meisten seiner Collegen; aber von vornherein nur mit schwächlichem und wenig widerstandsfähigen Körper ausgestattet, hatte Hübner zahllose Schwierigkeiten zu überwinden und hart zu arbeiten und zu kämpfen, ehe er es zu einer ehrenvollen Stellung unter Deutschlands Schauspielern zu bringen vermochte. Sein Aeußeres und seine nur nach einer Seite hin reichen natürlichen Mittel standen ihm dabei in erster Linie im Wege. Seine Gestalt war zierlich aber zu schmäch-

tig und unbedeutend für das Rollenfach, auf das ihn sein Talent verwies, seine Züge waren geistvoll und edel, aber nicht schön zu nennen, und sein Organ hatte eine im ersten Augenblick beinahe unangenehm berührende nasale Färbung. Was aber von vornherein für ihn einnehmen mußte, war die ungekünstelte Grazie und Vornehmheit seines Auftretens, die Noblesse und Eleganz, welche in jeder seiner Bewegungen lag, und das feine Zartgefühl, welches es ihm vollständig unmöglich gemacht haben würde, die Grenze des ästhetisch Schönen nach irgend einer Richtung hin jemals zu überschreiten.

Seine Antrittsrolle im Hamburger Thalia-Theater war Friedrich Schiller in Laube's „Karlsschülern", und seine, wenn auch nicht imponirende, so doch durchaus edle Erscheinung, sein vom echten Feuer einer reinen künstlerischen Begeisterung durchglühtes Spiel deckten sich so vollständig mit der Vorstellung, welche sich Jeder im Geiste von seinem Dichterideal gemacht, daß über die Beliebtheit Hübner's schon mit diesem ersten Debut vollständig entschieden war. Aber erst seine weitere Thätigkeit sollte diese Beliebtheit zu einer Höhe bringen, wie sie in Hamburg nur wenige andere Schauspieler genossen haben. Hübner war vielleicht der geistvollste unter allen deutschen Darstellern; er wußte das Unzulängliche seiner körperlichen Mittel durch die gestaltende Kraft eines durchdringenden Verstandes und durch einen edlen Eifer zu ersetzen, dessen Selbstlosigkeit die Bewunderung Aller heraus-

fordern mußte, die dem edlen Manne jemals nahe gestanden.

Robert Heller, der bekannte Kritiker der „Hamburger Nachrichten“ sagte gelegentlich der Besprechung einer Hübner'schen Leistung ebenso schön als treffend: „Hübner feierte einen neuen Triumph seiner geistigen Mittel über die körperlichen, zu heroischer Ausstattung weniger angethanen seiner Person. Es ist eine Freude, an diesem Schauspieler nachweisen zu können, wie viel weniger verhältnißmäßig ein starker Körper als ein ernster Geist selbst in einer so ausschließlich auf körperlicher Darstellung beruhenden Kunst, wie es die theatralische ist, bedeutet!“

Aber so reich an Erfolgen und Ehren Hübner's künstlerische Laufbahn war, so hartnäckig verfolgte ihn das Unglück im Leben.

Aus einer sehr guten Familie stammend — sein Vater bekleidete den Rang eines Geheimen Rathes — war Hübner am 8. März 1838 zu Kassel geboren. Schon im 17. Lebensjahre hatte er seine Gymnasialstudien absolvirt, und konnte die Universität Berlin beziehen, wo er sich philologischen Studien zu widmen gedachte. Mächtiger als zu den exacten Wissenschaften zog es ihn aber bald in das sonnige Gebiet der Kunst; aus dem Studenten wurde ein Schauspieler und nach kürzeren Engagements in Erfurt, Augsburg, Preßburg und Pest, erfolgte sein Eintritt in den Verband des Thalia-Theaters.

Bis dahin und bis zu seiner am 15. Mai 1868 erfolgten Verheirathung mit der gleichfalls am Thalia-

Theater engagirten Schauspielerin Clara Zitt schien ihm das Glück seine Gunst im vollsten Umfange zugewendet zu haben; aber bald genug sollte er erfahren, daß die freundlichen Launen des Geschickes nur zu oft trügerische und rasch vorübergehende sind. Seine liebenswürdige und überaus intelligente Gattin, welche am 1. Januar 1842 in Trier geboren war und sich durch eigenen Fleiß und muthige Ausdauer aus den kleinsten Verhältnissen empor gearbeitet hatte, wurde das Opfer einer traurigen Krankheit. Ihr einst so heller und beweglicher Geist umnachtete sich im Wahnsinn, dessen trübe Schatten selbst die berühmtesten Aerzte vergebens zu bannen suchten. Das Dasein, welches an der Seite eines geliebten Gatten ein so sonniges zu werden versprochen hatte, wurde ihr zu bitterer Qual und als eine Erlösung war es zu betrachten, als sie der Tod endlich von ihren Leiden befreite. Hübner aber vermochte den furchtbaren Schlag, welcher ihm damit zugefügt war, nicht zu verwinden. Seine eigene, von Haus aus nur zarte und schwächliche Constitution unterlag der zehrenden Sorge und dem tiefen Schmerz um das geliebte Weib, und mehr und mehr traten die Spuren eines Leidens hervor, das wegen seiner nur unter günstigen Umständen möglichen Heilung zu den trostlosesten aller menschlichen Krankheiten gehört. Hübner fühlte wohl, daß er den Tod im Herzen trage, daß seine Tage gezählt seien und daß es ihm versagt bleiben werde, alle die schönen Gedanken und Ideen zum Ausdruck zu bringen, die sich in seinem Kopfe entwickelten; aber

diese traurige Ueberzeugung wirkte keineswegs lähmend auf seinen Eifer und auf seine Begeisterung für die schöne Kunst, der er sein Leben geweiht hatte; sie spornte ihn vielmehr unausgesetzt an, den ganzen Rest seiner Kraft an die künstlerischen Aufgaben zu verwenden, deren Erfüllung ihm noch möglich war.

Mit einem Heroismus, von dem das große Publikum, das bis zum letzen Augenblick den eleganten, ritterlichen Schauspieler vor sich sah, keine Ahnung hatte, bekämpfte er die immer mehr zunehmende Schwäche seines Körpers, und noch in einem Zustande, der jeden anderen weniger willensmächtigen Menschen längst an das Siechbett gefesselt haben würde, schuf er neue Rollen von hoher Bedeutung und großartiger Wirkung. Sein Harleigh in „Sie ist wahnsinnig," sein Herzog von Septmonts in „die Fremde," werden unerreichte Leistungen bleiben, und sie verdienen die Bewunderung, welche ihnen gezollt wurde, um so mehr, als es ein todtkranker Mann war, der diese prächtigen Gestalten mit den Trümmern seiner Lebenskraft aufbaute.

Aber das Publikum wußte ihm auch Dank für seine heldenmüthige Aufopferung; die Anhänglichkeit, auf die er sich in den Tagen seiner Kraft gegründeten Anspruch erworben, blieb ihm treu bis an sein Ende, und als der Verfall mit Riesenschritten nahte, als Director und Regisseur den in jeder Zwischenpause zusammenbrechenden Künstler vergebens beschworen, sich Ruhe und Schonung zu gönnen, und als es ihm nicht länger möglich war, vor dem Publikum seinen hoff-

ıngslosen Zustand zu verbergen, da behandelte man n noch mit derselben Auszeichnung wie früher und wies ihm gegenüber ein feinsinniges Zartgefühl, das lle Anerkennung verdient.

Aber das Ende war näher, als Alle geglaubt. ei einer Vorstellung von Ibsen's „Stützen der esellschaft" war Hübner nicht mehr im Stande, ine Rolle zu Ende zu führen; er fühlte, daß er die retter zum letzten Male betreten habe und damit ar ihm auch sein Todesurtheil gesprochen.

Seine irdischen Angelegenheiten mit Ruhe und msicht ordnend, zog er sich in seine Heimath zurück, n dort zu sterben, und wenige Monate nach seinem tzten Auftreten berührte der Engel des Todes seine tirn. Das Hinscheiden hatte ihn gewiß nicht unvor-reitet überrascht und er hatte es gewiß als eine efreiung begrüßt; denn ein Leben ohne Thätigkeit ıtte für ihn keinen Werth mehr. Wahrhaft ergrei-nd war die liebevolle Fürsorge, mit welcher er noch r seinem Ende aller derer gedacht, die ihm im ben freundlich begegnet waren. Jeder empfing nach inem Tode ein Geschenk oder ein Andenken, das er ch selbst mit zitternder Hand eingepackt, und selten ıd wohl einem Schauspieler so viele und aufrichtige hränen nachgeweint worden, als diesem wahrhaft len und bedeutenden Manne.

Sein Verlust war für das Thalia-Theater ein hr schwerer. Maurice büßte nicht nur einen her-rragenden Schauspieler, sondern auch einen fein-nnigen geistreichen Freund und Rathgeber ein, auf

dessen Urtheil er stets einen großen Werth gelegt. Die letzte große Freude seines Lebens hatte Hübner wohl empfunden, als ihm eine deutsche Universität den Doctortitel honoris causa verlieh; seine Bildung und sein reiches Wissen rechtfertigten diese Auszeichnung vollkommen und schwer ist die Frage zu beantworten, welche Fülle von Anregung und Förderung der deutschen Schauspielkunst mit seinem Hinscheiden verloren gegangen ist.

Frau Kupfer-Gomansky. — Charlotte Wolter. — Ihre künstlerische Entwickelung. — Laube gewinnt sie für das Burgtheater. — Die Soubrette Amalie Kraft. — Helene Schneeberger. — Dr. Carl Töpfer's fünfzigjähriges Schriftstellerjubiläum. — Wie das Publikum seinen Dichtern dankt. — Carl August Görner's erstes Engagement. — Sein Leben. — Görner als Darsteller. — Die letzte Aufführung von David's Nummernstück.

In jeder weiteren Saison des Thalia-Theaters treten uns jetzt neue Namen von Klang und Bedeutung entgegen, und nur in einigen wenigen Fällen konnte für die Lücken, die durch das Ausscheiden des einen oder des anderen Künstlers entstanden, nicht sogleich würdiger Ersatz gefunden werden. Im August 1861 debutirte Frau Kupfer-Gomansky, die wir schon früher als Caesarine Heigel kennen gelernt haben, mit bestem Erfolge. Sie wurde für ältere Rollen engagirt und vertrat dieses Fach durch eine Reihe von Jahren in äußerst zufriedenstellender Weise, bis ein Ruf an das Wiener Hofburgtheater sie dem hamburgischen Publikum endgültig entzog.

Noch in demselben Monat erschien als Adrienne Lecouvreur eine Darstellerin auf den Brettern des Thalia-Theaters, deren Debut verdientes Aufsehen erregte und sofort bei allen Kunstfreunden Erwartungen weckte, die sich im Laufe weniger Jahre in ihrem vollen Umfange erfüllen sollten. Diese Debutantin war Charlotte Wolter, gegenwärtig die erste Heroine des Wiener Hofburgtheaters und nach einer ziemlich allgemein verbreiteten Anschauung überhaupt die Erste unter den lebenden deutschen Schauspielerinnen.

An der Wiege war es dieser Künstlerin freilich nicht gesungen worden, daß ihr Name dereinst einen so geachteten Platz unter den klangvollsten Deutschlands und Oesterreichs einnehmen sollte. Ihre Herkunft wenigstens hatte derartige Schlüsse nicht gestattet, denn Charlotte Wolter war das Kind einer sehr armen Kölnischen Familie, und sie wäre vielleicht niemals mit dem Theater in Berührung gekommen, wenn sie nicht häufig hätte den Schauspielerinnen ihre Kostüme in die Garderobe bringen müssen, und wenn man ihr nicht bei solchen Gelegenheiten zuweilen gestattet hätte, von irgend einem dunklen Bühnenwinkel aus dem Gange der Vorstellung zu folgen. Dadurch aber war es um die Seelenruhe des Mädchens geschehen. Die dürftigen Verhältnisse ihrer Umgebung wurden ihr zu einer unerträglichen Last, die glänzende Welt der Bretter bildete das einzige Ziel ihrer glühendsten Wünsche, und sie bot alle nur erdenklichen Mittel auf, um der Verwirklichung ihres Ideals

hezukommen. Als ein völlig unerfahrener Backfisch
ıg sie nach Wien, wo sie glücklich genug war, in
:er gealterten, ehemaligen Hofschauspielerin, die ihr
ılent erkannte, eine Gönnerin und Lehrerin zu finden.
s die junge Kunstnovice dann einigermaßen selbst-
ndig geworden war, begann sie sich auch auf den
ltbedeutenden Brettern selbst zu versuchen. Der
ıstlerische Erfolg mag zwar schon damals ein ganz
friedigender gewesen sein, aber der materielle ließ
to mehr zu wünschen übrig; denn Charlotte Wolter
ıßte alle Leiden der Anfängerschaft recht gründlich
:chkosten. Nachdem sie sich an verschiedenen grö-
:en und kleineren „Schmieren" in Oesterreich und
garn herumgeschlagen, kehrte sie nach Wien zurück,
Franz Treumann und Nestroy in ihr ein
ßes Talent für das Fach der — heiteren Lieb-
)erinnen zu entdecken glaubten und sie dement-
echend für das Karl-Theater engagirten. Es läßt
begreifen, daß sie in dieser Umgebung und in
:m solchen Rollenfach, für welches sie außer ihrer
perlichen Schönheit kaum irgend welche Befähigung
ıß, durchaus nicht zur Geltung kommen konnte.
mochte sich denn auch wohl selbst keineswegs
:klich und behaglich fühlen, und sie entschloß sich
um vernünftiger Weise, ihr Glück abermals außer-
b Wiens zu versuchen. Sie wendete sich nach
ıtschland und gastirte, nachdem es ihr nicht hatte
ngen wollen, in Berlin festen Fuß zu fassen,
lich auch im Hamburger Thalia-Theater, dessen
:rfblickender Director natürlich keinen Augenblick

zögerte, die hoch bedeutende und für die Zukunft so viel versprechende Kraft an seine Bühne zu fesseln.

In Shakespeare's „Wintermärchen," das am 2. October 1861 mit glänzender Ausstattung und vorzüglicher Besetzung gegeben wurde, feierte die Künstlerin als Hermione einen Triumph, der ihren Namen sofort in ganz Hamburg und über dessen Grenzen hinaus populär werden ließ. Ihre schöne, wahrhaft blendende Erscheinung, der reine Metallklang ihrer Stimme, die Tiefe der Empfindung und die hinreißende Gewalt der Leidenschaft, welche sie in geeigneten Momenten zu entfalten wußte, ließen es als unzweifelhaft erscheinen, daß hier eine Künstlerin von ungewöhnlichen Gaben und darum auch von großartigen Zukunftsaussichten ihrer vollen Entwickelung entgegen ging; und einige weitere Rollen, wie die Camelliendame, Iphigenie und Adrienne Lecouvreur, steigerten diesen Ruf der jungen Schauspielerin so gewaltig, daß ein Echo auch bis nach Wien an die Ohren jener unfehlbaren Kunstkenner drang, die von dem Talent, welches Jahre lang in ihrer unmittelbarsten Nähe geweilt, nicht das Geringste wahrgenommen hatten.

Das Hofburgtheater, dem eine würdige Besetzung für das Fach der Heroinen gerade damals sehr nöthig war, konnte doch unmöglich zugeben, daß das Hamburger Thalia-Theater einen Schatz sein eigen nannte, der dem ersten deutschen Kunstinstitute mangelte und Direktor Laube bot darum alle erdenklichen Mittel auf, die Künstlerin und Maurice zu einer Aufhebung des auf vier Jahre abgeschlossenen Contractes zu be-

wegen. So verheißungsvollen Lockungen gegenüber, wie sie von Wien ausgingen, konnte Charlotte Wolter natürlich nicht lange im Zweifel bleiben, und Maurice war wohlwollend und entgegenkommend genug, in die Aufhebung des Contractes unter der Bedingung zu willigen, daß die Künstlerin sich verpflichtete, in jedem der nächsten vier Jahre auf einige Wochen in Hamburg zu gastiren. Dieser Verpflichtung ist die gefeierte Darstellerin, welche vor nicht sehr langer Zeit eine eheliche Verbindung mit einem angesehenen Aristocraten, dem Grafen O'Sullivan einging, ohne dabei ihrer Kunst zu entsagen, denn auch getreulich nachgekommen, und sie hat sich niemals über die Aufnahme, welche ihr das Hamburgische Publicum bereitete, zu beklagen brauchen.

Fast gleichzeitig mit Charlotte Wolter waren zwei hervorragende Vertreterinnen eines ganz anderen, aber für das Thalia-Theater kaum minder wichtigen Faches engagirt worden, die Soubrette Amalie Kraft und die naive, jugendliche Liebhaberin Helene Schneeberger, welche Letztere heute als Frau Hartmann-Schneeberger das gesammte Publicum des Wiener Hofburgtheaters zu ihren aufrichtigen Verehrern zählt.

Amalie Kraft verfügte neben einer sehr einnehmenden äußeren Erscheinung über einen beneidenswerthen Schatz an natürlicher Frische und Munterkeit. In den Hauptpartieen der Berliner Localpossen, die sich auf dem Repertoir etwas mehr breit machten, als es wünschenswerth gewesen wäre, leistete sie durchweg sehr Ergötzliches, und wenn ihr auch zur Bethätigung

eines tieferen schauspielerischen Talentes schon dem Character ihrer Rollen nach keine Gelegenheit geboten war, darf sie doch mit Rücksicht auf die Beliebtheit, welche ihr das Publicum zuwendete, zu den erwähnenswertheren Mitgliedern des Thalia-Theaters gezählt werden. Die späteren Schicksale dieser Soubrette sind leider wenig erfreulich gewesen, und ihr in Wien erfolgtes trauriges Ende bildete einen recht schneidenden Gegensatz zu jenen Tagen der Freude und der ausgelassenen Munterkeit, welche sie in Hamburg in einem großen Kreise von Gönnern und Freunden verlebt.

Glücklicher war, wie schon oben angedeutet, die Laufbahn der liebenswürdigen Helene Schneeberger, deren Begabung und sittliche Veranlagung denn auch freilich eine wesentlich andere war. Sie konnte sich in den meisten, ihr übertragenen Rollen, sofern dieselben nicht eine gar zu feine psychologische Vertiefung erforderten, mit ihren berühmten Vorgängerinnen Friederike Goßmann und Adolfine Monhaupt vollständig messen; ja, es fehlte sogar während ihrer Glanzzeit — und als solche muß man ihre Thätigkeit am Thalia-Theater doch wohl bezeichnen — nicht an enthusiastischen Verehrern, welche ihr vor den genannten Schauspielerinnen die Palme zuerkennen wollten. Jedenfalls war ihr im Jahre 1867 erfolgendes Engagement für die Wiener Hofburg ein beträchtlicher Gewinn und für das Thalia-Theater ein Verlust von nicht zu unterschätzender Bedeutung, der erst einige Jahre später als vollständig ausgeglichen angesehen werden konnte.

An bedeutsamen künstlerischen Ereignissen brachten die in Rede stehenden Jahre außer den Gastspielen hochberühmter deutscher Schauspieler und Schauspielerinnen, die großen Theils zu irgend einer Zeit dem Thalia-Theater schon als Mitglieder angehört hatten, und außer der Aufführung vieler hervorragender Novitäten, deren Aufzählung unmöglich wird, weil sie fast die gesammte bessere dramatische Production jener Zeit repräsentiren, auch einige besondere Festabende, von denen das fünfzigjährige Schriftstellerjubiläum Dr. Karl Töpfer's, das am 8. Januar 1863 im Thalia-Theater in recht würdiger Weise gefeiert wurde, besondere Erwähnung finden mag.

Karl Töpfer, welcher den zuerst verfolgten schauspielerischen Beruf nach seinen ersten litterarischen Erfolgen mit dem des Schriftstellers vertauscht hatte, lebte schon seit einer ganzen Reihe von Jahren in Hamburg, seinen nichts weniger als glänzenden Unterhalt von den geringen Erträgnissen seiner zahlreichen Stücke und von dem womöglich noch bescheideneren Lohn seiner kritischen Arbeiten gewinnend. Die fruchtbarste Schaffensperiode seines Lebens hatte ja noch in jener Zeit gelegen, welche den dramatischen Dichter in Bezug auf sein geistiges Eigenthum von allen Rechten und gesetzlichen Schutzmitteln ausschloß, die sonst dem Staatsbürger bei der Wahrung seines Besitzes zur Seite stehen; er hatte zusehen müssen, wie sich zahlreiche Directoren namentlich durch die Aufführung von „Hermann und Dorothea", jener Dramatisirung des Goethe'schen Idyll's, welche der

Dichterfürst selbst noch durch seinen wärmsten Beifall ausgezeichnet hatte, erhebliche Summen erwarben, ohne den Autor selbst auch nur mit einem Pfennig an ihrem Gewinn zu betheiligen. Auch seine späteren, zum Theil über alle Bühnen gewanderten und lange Zeit gegebenen Lustspiele brachten ihm außer den schriftstellerischen Ehren nur sehr wenig ein, so daß der greise Dichter fast immer mit den drückendsten Sorgen und Widerwärtigkeiten des Lebens zu kämpfen hatte.

Da es außerdem eine — bei dem sonst bethätigten Kunstsinn der Hamburger zwar befremdliche, aber darum nicht minder feststehende — Thatsache ist, daß ein deutscher Schriftsteller gar keinen ungünstigeren und undankbareren Ausgangspunkt für sein Schaffen und Wirken wählen kann, als die alte Hansestadt an der Elbe, so verschlechterten sich Töpfer's Verhältnisse mit dem zunehmenden Alter und der verringerten Arbeitsfähigkeit in einer Weise, welche Benefizvorstellungen, wie die eben erwähnte, an seinem „Schriftsteller-Jubiläum“ veranstaltete, zu einer wahren Wohlthat werden ließ. Zur Aufführung kam an jenem 8. Januar Töpfer's unterhaltendstes und lebensfähigstes Lustspiel „Rosenmüller und Finke“, aber — und es gereicht das dem Publikum nicht gerade zum Lobe — der pecuniäre Erfolg blieb ebenso hinter den mit Fug gehegten Erwartungen zurück, als bei der Benefizvorstellung, welche Maurice sieben Jahre später, am 29. Januar 1870, für den achtundsiebzigjährigen nothleidenden Schriftsteller ver-

anstaltete, und welche trotz der warmen und eindringlichen Hinweise der Presse gleichfalls nur ein mäßig besetztes Haus sah.

Ein künstlerisches „Ereigniß" im eigentlichen Sinne des Wortes war auch das am 7. August 1863 erfolgende Debut Carl August Görner's in der Rolle des Theodor Girodot in „Das Testament des Onkels". Das Engagement dieses Künstlers, welcher zugleich neben Marr die Stellung eines zweiten Regisseurs einnahm, bereicherte das Personal des Thalia-Theaters um einen Darsteller, der sich mit vollem Recht einen der ersten deutschen Schauspieler nennen durfte und — mit Genugthuung füge ich es hinzu — noch heutigen Tages nennen darf. Im Beginn seiner künstlerischen Laufbahn noch unter dem bildenden Einfluß jener großen Schauspieler stehend, welche nichts wissen wollten von brillanten Kunststückchen und von augenblendender Virtuosentechnik, und welche kein höheres Gesetz für die darstellende Kunst anerkannten, als die Forderung der Einfachheit und Wahrheit, ist Görner unbedingt als der hervorragendste Vertreter der alten Marr'schen Schule anzusehen; und in der jetzigen Schauspielergeneration dürfte es Niemanden geben, der sich rühmen kann, mit so einfachen und durchaus edlen Mitteln so großartige, hinreißende und lang nachzitternde Wirkungen erzielt zu haben, wie er, der seine ersten Eindrücke und Anregungen von keinem Geringeren, als von Ludwig Devrient empfangen.

Ein glücklicher Zufall war es gewesen, der ihn

mit diesem unübertroffenen Meister zusammengeführt. — Als Sohn eines hochgestellten Finanzbeamten am 29. Januar 1806 zu Berlin geboren, bewohnte nämlich der junge Görner mit seinen Eltern im Berliner Thiergarten eine Wohnung unmittelbar neben derjenigen Ludwig Devrient's. Der talentvolle und ungewöhnlich aufgeweckte Knabe hatte bald die Aufmerksamkeit des großen Schauspielers erregt und es wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, denselben auf seinen zum Rollenstudium bestimmten Spaziergängen begleiten und dabei die Functionen eines Souffleurs übernehmen zu dürfen. Es bedurfte natürlich unter solchen Umständen keiner sehr langen Zeit, um den Meister mit den glühenden Lieblingsideen des Knaben, die sich schon jetzt ausschließlich auf das Theater richteten, bekannt zu machen, und ihn zugleich die unzweifelhaft vorhandenen bedeutenden Anlagen desselben erkennen zu lassen. Er selbst studirte dem jungen Görner daraufhin einige Rollen ein, und wenn auch von einer gründlichen Ausbildung den Umständen nach keine Rede sein konnte, so hat doch der nachmals so hervorragende Schauspieler jedenfalls aus diesem befruchtenden Verkehr mit Ludwig Devrient manche nachhaltige Anregung für seine ganze spätere Laufbahn gewonnen.

Frühzeitig genug erfolgten Görner's erste theatralische Versuche. Eben erst sechszehn Jahre alt geworden, verließ der heißblütige Jüngling, den es unwiderstehlich drängte, sich der geliebten Kunst hinzugeben, an einem Februarmorgen des Jahres 1822

heimlich Berlin und wanderte zu Fuß nach Stettin, wo ihn der Director Curiol mit einer überaus glänzenden Gage von zwei Thalern wöchentlich engagirte. Dies Verhältniß währte indessen nicht all' zu lange. Görner trat bald darauf in den Mitgliederverband des herzoglichen Theaters zu Köthen ein und übernahm, als diese Bühne den Charakter eines Hoftheaters verlor, trotz seiner sehr großen Jugend die Direction der Gesellschaft, die er denn auch bis zum Jahre 1827 mit ganz achtungswerthem Erfolge führte. Um diese Zeit wurde ihm ein ehrenvoller und vortheilhafter Engagementsantrag an das Großherzogliche Hoftheater zu Strelitz gemacht und hier wirkte Görner sowohl als erster Charakterdarsteller, wie auch als Oberregisseur und später als Director in so ausgezeichneter Weise, daß sein Name bald in der ganzen Bühnenwelt einen guten Klang gewann, und daß er seine Ferien stets mit sehr erfolgreichen Gastspielen an den angesehensten Bühnen zu Berlin, Hamburg, Dresden, Breslau u. s. w. ausfüllen konnte. Gewöhnlich unternahm er diese Kunstreisen in Begleitung seiner Gattin, einer geborenen Tomaselli, die sich namentlich in den dreißiger Jahren als Coloratursängerin eines verbreiteten Rufes erfreute und die auch am Hamburger Stadttheater wiederholt unter lebhaftem Beifall auftrat.

Als sich im Jahre 1849 der Großherzog von Mecklenburg-Strelitz aus zwingenden Gründen veranlaßt sah, das Hoftheater aufzulösen, wendete sich Görner nach Breslau, wo er ebenfalls eine seinen

großen schauspielerischen Fähigkeiten und seinem Regietalent entsprechende Stellung einnahm, und wo ihn das Publikum unausgesetzt in der schmeichelhaftesten Weise auszeichnete und ehrte. Nach einigen weiteren Engagements am Friedrich-Wilhelmstädtischen und am Kroll'schen Theater in Berlin kam er dann endlich 1857 nach Hamburg, welche Stadt fortan das eigentliche Gebiet seines fruchtbringenden und in mehr als einer Hinsicht bedeutungsvollen künstlerischen Wirkens bleiben sollte. Er verheirathete sich hier zum zweiten Male mit einer vielseitig veranlagten und jederzeit gern gesehenen Schauspielerin Ida von Buch, die auch als Uebersetzerin mehrfach recht Verdienstliches geleistet hat, und führte die Oberregie des Stadttheaters bis zum Jahre 1863, wo ihn — wie erwähnt — Maurice für sein Institut gewann.

So lange Heinrich Marr noch in künstlerischer Vollkraft und Rüstigkeit wirkte, konnte dem Regisseur Görner natürlich nur wenig Gelegenheit geboten sein, sein Schaffen dem Publikum besonders bemerkbar zu machen, desto leuchtender und glanzvoller aber traten die reichen Vorzüge hervor, deren sich der Darsteller Görner vor den meisten seiner schauspielerischen Zeitgenossen rühmen durfte. Seine volle und bedingungslose Hingabe an die Kunst, seine edle und hohe Auffassung von dem Wesen derselben und von den vornehmsten Aufgaben des Darstellers, sowie das feine Verständniß, mit welchem er, der selbst zu den fruchtbarsten deutschen Bühnenschriftstellern zählt, die von ihm verkörperten Charaktere

zu erfassen und zu verkörpern vermochte, erhoben ihn weit über das Niveau des einseitigen Virtuosenthums. Er hatte das gelernt, was Heinrich Marr vor Allem forderte, und was doch nur so wenigen Darstellern gelingt: er hatte gelernt, Menschen darzustellen, und darum war er nicht auf ein einziges Fach angewiesen, sondern konnte sich seine Triumphe ebensowohl in tief tragischen Partien, wie in den heitersten Rollen erwerben, ohne daß er weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin des Guten jemals auch nur um eine Linie zu viel gethan hätte. Er ist seit Marr's Tode jedenfalls der einzige vollgültige Vertreter der prächtigen alten Schule, und wenn ihm auch heute unter der Wucht eines Alters, das demjenigen seines Directors nur sehr wenig nachsteht, die körperliche Kraft zur Durchführung gewaltiger tragischer Partien nicht mehr in dem erforderlichen Maaße verfügbar ist, so weiß er doch auch jetzt noch Figuren — sowohl ernste als heitere — zu schaffen, die in ihrer köstlichen Lebenswahrheit unerreichbar dastehen, und an denen der gesammte künstlerische Nachwuchs viel, sehr viel lernen kann.

Ganz unmöglich wäre es, hier Görner's „Glanzrollen“ aufzählen zu wollen. In seinem Bühnen-Lexicon existiren derartige Kunstausdrücke des Virtuosenthums überhaupt nicht, wie er denn auch nicht zwischen „großen und kleinen Künstlern“, sondern nur zwischen „guten und schlechten Schauspielern“ zu unterscheiden weiß. Er hat in jeder Rolle, die er übernommen, seine Schuldigkeit voll und ganz gethan;

er hat stets seine eigene Individualität bei Seite zu setzen gewußt, um dem vom Dichter gezeichneten Charakter in allen Stücken gerecht zu werden und darum hat er auch niemals etwas verdorben. Iffland und Ludwig Devrient sind allezeit seine großen Vorbilder geblieben; aber schablonenmäßige Nachahmungen hat Görner nie gekannt. Er hat vielmehr für eine Reihe von Charakteren des classischen Repertoirs — ich erinnere nur an seinen bis zur Stunde unerreichten Shylok im „Kaufmann von Venedig" — ganz neue und tief durchdachte Auffassungen geschaffen, die unsere Bewunderung um so mehr verdienen, als sie um der inneren Wahrheit willen auf manche der hergebrachten, wohlfeilen aber dankbaren Effecte verzichten. So ragt Görner als eine künstlerische Erscheinung von hoher Bedeutung in unsere Zeit hinein, und es ist wahrlich nicht das kleinste unter Maurice' zahlreichen Verdiensten, daß er neben Heinrich Marr auch diesen Mann an sein Institut zu fesseln wußte.

Freilich sollte ihm das bei dem ersten Engagement nur auf wenige Jahre gelingen, denn schon 1866 wurde Görner dem Thalia-Theater wieder zu Gunsten des Musentempels in der Dammthorstraße abtrünnig. Als hier aber selbst das ganze Aufgebot seiner bedeutenden Kraft nicht ausreichte, geordnete und fruchtbringende Zustände zu schaffen, kehrte er, freudig willkommen geheißen, zu Maurice zurück, und von diesem zweiten Eintritt datirt eigentlich erst seine bedeutungsvolle Thätigkeit als Regisseur,

von welcher später noch einmal die Rede sein wird, ebenso wie von den Ehrentagen, welche Görner in seinem fünfzigjährigen Jubiläum als Schauspieler wie als Schriftsteller feiern durfte.

Auch in dieser letzteren Eigenschaft nämlich hat sich der verdiente Mann durch rastlose und erfolgreiche Thätigkeit einen Platz unter den geachteten Bühnendichtern Deutschlands erworben. Die Zahl seiner Stücke, die natürlich nicht alle von gleichem Werthe und von gleicher Lebensfähigkeit waren, beträgt etwa hundertundfünfzig, und es befinden sich darunter viele, welche die größten deutschen Theater zu dauernden Bestandtheilen ihres Repertoirs gemacht haben.

Eine ganze Reihe theils heiterer, theils wehmüthiger Erinnerungen wurde in den Herzen der älteren Theaterbesucher geweckt, als sich am 27. Mai 1864 der Komiker Holtz in einer Benefizvorstellung vom Publikum und von der Bühne verabschiedete. Es war nicht etwa die sehr geringfügige Bedeutung dieses Schauspielers, welche die Veranlassung dazu gab, sondern es war der Umstand, daß bei dieser Gelegenheit noch einmal — zum letzten Male — das einst so viel bejubelte David'sche Nummernstück auf den Brettern des Thalia-Theaters erschien. Man beging gewissermaßen einen Act der Pietät, wenn man lebhaft Beifall klatschte und den Benefiziaten wiederholt vor die Lampen rief; aber man fühlte dabei doch sehr wohl, daß dies der letzte Versuch gewesen sein müsse, den derben Hamburgischen

Localpossen neues Bühnenleben einzuhauchen. Die faden und unsinnigen Machwerke der Berliner Possenfabrikanten mit ihren „pikanten" Couplets und ihren „geistreichen" Witzen standen ja eben in schönster Blüthe und neben ihnen erschien David's Humor selbstverständlich viel zu harmlos und wenig sarkastisch.

Otto Bachmann's sechzigjähriges Schauspielerjubiläum. — Heinrich Marr's fünfzigjähriges Künstlerjubiläum. — Die Säcular-Vorstellung von Lessing's „Minna von Barnhelm". — Das Thalia-Theater begeht die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens. — Die Festvorstellung. — Lucie Petzold beendet das fünfundzwanzigste Jahr ihrer Thätigkeit am Thalia-Theater.

Eine auffallend große Zahl von Künstler-Jubiläen und von „Festvorstellungen" im eigentlichen Sinne des Wortes konnten in den letzten Sechziger Jahren sowohl die Antheilnahme, wie die Schaulust des Thaliatheater-Publikums befriedigen. Otto Bachmann, der damals sechsundsechzigjährige Veteran, eröffnete den Reigen. Am 23. März 1865 feierte er die sechszigste Wiederkehr des Tages, an welchem er dereinst, allerdings noch als ein völlig unreifer Knabe, zum ersten Male die weltbedeutenden Bretter betreten hatte. Es war das in Danzig unter der directen Aufsicht und Anleitung seines Vaters, eines wackeren Schauspielers, geschehen, und von diesem Zeitpunkt an war Bachmann durch die häufige Darstellung

von Kinderrollen ꝛc. stets mit der Bühne in Berührung geblieben.

Seine eigentliche schauspielerische Ausbildung hatte er indessen erst bei der lange Zeit hindurch recht angesehenen Faller'schen Gesellschaft erhalten, welcher er fünfzehn Jahre lang angehörte. Hier hatte er sich zu einem, wenn auch keineswegs bedeutenden, so doch recht verwendbaren Darsteller entwickelt, der es Ernst nahm mit seinem Beruf, jede Aufgabe, die ihm einmal übertragen war, mit Lust und Liebe erfaßte und sich dabei stets bescheiden in den Grenzen seiner Kraft zu erhalten wußte. Innerhalb dieser Grenzen hat er denn auch manches Tüchtige und Verdienstvolle geleistet, und seine vieljährige Thätigkeit am Thalia-Theater hatte ihn dem Publikum so schätzenswerth und lieb werden lassen, daß der Tag seines sechzigjährigen Jubiläums, welches selbstverständlich mit einem Benefiz verbunden war, ein völlig ausverkauftes Haus sah. Es waren drei kleine Stücke für die Aufführung gewählt: „Ein Wechsel", „Die Zeichen der Liebe" und „Ein neuer Lear". Merkwürdiger Weise erschien der „Jubilar" erst in der letztgenannten Dohm'schen Kleinigkeit auf der Bühne, wo man es an den üblichen Empfangsovationen, wie Orchestertusch, Applaus und Kranzspenden nicht fehlen ließ. Auch sonst benutzte man den Tag zu mancherlei Auszeichnungen für den alten Schauspieler, der somit noch einen hellen, freundlichen Sonnenschimmer in den Abend seines bald zur Neige gehenden Lebens fallen sah.

Größere Bewegung und Aufregung aber kam in alle künstlerischen und kunstfreundlichen Kreise, als es galt, am 12. April 1865 das fünfzigjährige Schauspielerjubiläum Heinrich Marr's festlich zu begehen. Die Gelegenheit, einem Künstler von solchem Range und von so allgemeiner Beliebtheit verdiente Huldigungen darzubringen, war zu verlockend, als daß man sie nicht nach allen Seiten hin recht gründlich hätte ausnutzen sollen. Schon Monate vorher hatten die Vorbereitungen und Zurüstungen begonnen, so daß die Feier am Jubiläumstage einen durchaus würdigen und angemessenen Verlauf nehmen konnte. Die Wohnung des Jubilars wurde vom frühen Morgen an nicht leer von Gratulanten und Deputationen, welche ihm Ehrengaben, Adressen und Glückwünsche überbrachten. Das Thalia-Theater selbst und fast sämmtliche Häuser seiner näheren Umgebung prangten im reichsten Schmuck von Fahnen und Guirlanden, und auch der Zuschauerraum des Theaters hatte eine eben so sinnige als geschmackvolle Decoration erhalten. Unter Anderem waren auf laubumwundenen Tafeln, welche die Brüstungen der drei Ränge zierten, die bekanntesten Rollen Heinrich Marr's verzeichnet.

Selbstverständlich hatten die Räumlichkeiten des Hauses nur einem sehr geringen Theil des anstürmenden schaulustigen Publikums Aufnahme gewähren können, und sämmtliche Ränge waren buchstäblich zum Brechen gefüllt. Zur Aufführung gelangte Laube's „Roccocco“, in welchem Stück Marr den Brissac mit unerreichbarer Meisterschaft spielte. Wenn schon an ge-

wöhnlichen Theaterabenden der Beifall, mit welchem ihn das Publikum in dieser Rolle überschüttet hatte, ein sehr lebhafter gewesen war, so nahm er natürlich an diesem Jubiläumstage die denkbar gewaltigsten Dimensionen an, und alle Auszeichnungen, mit denen ein Auditorium seine Lieblinge zu erfreuen vermag, gossen sich in reichster Fülle über ihn aus. Als die Hervorrufe am Schlusse der Vorstellung gar kein Ende nehmen wollten, trat Marr tief bewegt an die Lampen und sprach seinen Dank in einigen schlichten, von Herzen kommenden Worten aus, welche die Stürme des Beifalls statt zu beschwichtigen, von Neuem entfesselten. Als sich dann der Vorhang abermals erhob, sah das überraschte Publikum eine veränderte Decoration vor sich, in deren Hintergrunde Marr's meisterlich ausgeführte Büste auf einem erhöhten Postament in angemessener Umgebung prangte. Das gesammte Personal hatte in festlicher Kleidung auf der Bühne Aufstellung genommen; Clara Zitt richtete im Namen Aller eine warm empfundene, schwungvolle Ansprache an den Jubilar und Helene Schneeberger überreichte ihm das kostbare Geschenk des Thalia-Theaters, einen massiv goldenen Lorbeerkranz. Die tiefe Rührung Heinrich Marr's und der endlose Jubel des Publikums in dieser Scene lassen sich kaum beschreiben.

Die von Künstlerhand gefertigte Büste des hochverdienten Altmeisters hat nach seinem Tode in der Kunsthalle zu Hamburg einen Platz gefunden, der ihrer und Marr's durchaus würdig ist, und hier hat schon mancher Blick mit Bewunderung und in pietät-

voller Erinnerung auf den scharf geschnittenen, geistvollen Zügen geruht, die der Bildhauer meisterlich wiederzugeben verstanden.

Den Abschluß der Jubiläumsfeier aber bildete ein festlicher Zug sämmtlicher Bühnenvorstände und Bühnenmitglieder aus der Vorstadt, die es sich gleichfalls nicht nehmen lassen wollten, dem allgemein verehrten Manne ihre Huldigungen darzubringen und deren Hochrufe vor Marr's Wohnung noch bis tief in die Nacht hinein ertönten. Eine aus ihrer Mitte gewählte Deputation überreichte dem Gefeierten dann noch eine Glückwunschadresse in Begleitung eines geschmackvoll ausgestatteten Albums, welches die Photographien sämmtlicher Festtheilnehmer enthielt.

Als den besten Beweis für die schöne Fruchtbarkeit seines Wirkens konnte Marr jedenfalls den hoch erfreulichen Umstand betrachten, daß die Theilnahme an der Feier seines Jubiläums sich in alle Schichten der Bevölkerung erstreckte, und daß jede der zahlreichen Ovationen, welche ihm dargebracht wurden, den Charakter der wohlthuendsten Aufrichtigkeit und Herzlichkeit trug.

Am 30. September 1867 waren hundert Jahre verflossen seit dem Tage, an welchem Lessing's „Minna von Barnhelm" zum ersten Mal auf der deutschen Bühne erschienen war. Auch dieses Jubiläum ging im Thalia-Theater nicht unbeachtet vorüber und es wurde so gefeiert, wie es der Bedeutung des Tages einzig angemessen war, nämlich durch eine vorzügliche Aufführung des unsterblichen

Lustspiels. Die Besetzung der einzelnen Rollen war folgende: Major von Tellheim — Herr Schmidt, Minna von Barnhelm — Frl. Zitt, Franziska — Frl. Rottmeyer, Riccaut — Herr Marr, Just — Herr Doppel, Werner — Herr Hungar, Wirth — Herr Bachmann, Dame in Trauer — Fr. Kupfer. — Wenn man solche Namen aufzählen kann, bedarf es wohl nicht vieler Hinzufügungen, um zu erweisen, daß man den hundertjährigen Geburtstag der „Minna von Barnhelm" am Hamburger Thalia-Theater würdig zu feiern verstand.

Dann aber kam der Tag, an welchem die Bühne selbst ihren fünfundzwanzigsten Geburtstag festlich begehen sollte. Ein Vierteljahrhundert war in raschem Fluge enteilt, seitdem sich die Umwandlung des „Zweiten Theaters" in das „Thalia-Theater" vollzogen, seitdem das bescheidene Häuschen in der Steinstraße mit dem schmucken, freundlichen Musentempel am Pferdemarkt vertauscht worden war; und wenn jemals ein Theaterdirector Veranlassung gehabt, einen solchen Gedenktag festlich und fröhlich zu begehen, so war es Maurice, der in diesen fünfundzwanzig Jahren schier Unmögliches zu Wege gebracht, schier unglaubliche Erfolge errungen hatte. Aber nur schwer ließ er sich dazu bewegen, die Veranstaltung einer besonderen Festvorstellung zu gestatten, und seinem entschieden ausgedrückten Willen gemäß konnte sich die Feier nur in einem verhältnißmäßig bescheidenen Rahmen bewegen. Das Programm des Abends, des 9. November 1868, war folgendes:

Thalia-Theater.

Heute, Montag, den 9. November 1868

Bei festlich erleuchtetem Hause.

Zur Feier des 25-jährigen Jubiläums des Thalia-Theaters.

Die Weihe der Elfen.

Scenischer Prolog von Feodor Wehl.

Oberon	Herr Staegemann.	Alster	Frl. Wagner.
Titania	Frl. Pauser.	Publicum	Herr Thomas.
Puck	Frl. Glenk.	Kritik	Frau Kupfer.
Hammonia	Frau Hübner.	Heitere Muse	Frl. Garlieb.
Elbe	Frl. Sperner.	Zeit	Frau Zipser.
		Elfen.	

Diesem folgt:

Minna von Barnhelm, oder: Das Soldatenglück.

Lustspiel von G. E. Lessing. — 4. Act. 1. und 2. Scene.

Minna von Barnhelm .... Frau Hübner.
Franziska, ihr Mädchen .... Frl. Glenk.
Riccaut de la Marliniere .... Herr Marr.

Hierauf:

Hermann und Dorothea.

Idyllisches Familiengemälde nach Goethe von Dr. Carl Töpfer. — 2. Act.

Der alte Feldern	Herr Marr.	Der Apotheker	Herr Hungar.
Seine Frau	Frau Petzold.	Der Rector	Herr Doppel.
Hermann	Herr Schmidt.		

Dann:

Die Journalisten.

Lustspiel von Gustav Freytag. — 2. Act.

Adelheid Runeck .... Frau Kupfer.
Senden, Gutsbesitzer .... Herr Becker.
Conrad Bolz, Redacteur } der Zeitung „Union" ... Herr Häbner.
Bellmaus, } Mitarbeiter ... Herr Baum.
Kämpe, } Mitarbeiter ... Herr Lanius.
Buchdrucker Henning, Eigenthümer ... Herr Bachmann.
Blumenberg, Redacteur } der Zeitung .... Herr Hegel.
Schmuck, Mitarbeiter } „Coriolan" .... Herr Reichenbach.
Piepenbrinck, Weinhändler und Wahlmann .... Herr Hungar.
Lotte, seine Frau .... Frau Petzold.
Bertha, ihre Tochter .... Frl. Müller.
Kleinmichel, Bürger und Wahlmann .... Herr Neumann.
Fritz, sein Sohn .... Herr Schütz.
Korb, Schreiber auf dem Gute Adelheid's .... Herr Thomas.
Gäste. Kellner.

Zum Schluß:

Haussegen, oder: Berlin wird Weltstadt.

Vaudeville in 1 Aufzuge von D. Kalisch.
Musik von R. Bial.

Casse-Oeffnung 6½ Uhr. **Anfang 7 Uhr.**

Dieser Festvorstellung lag ersichtlich die Absicht zu Grunde, die verschiedenen Richtungen, in denen sich die Leistungsfähigkeit des Instituts der beschränkten Concession gemäß hatte entwickeln können, durch einzelne Bruchstücke aus entsprechenden Bühnenwerken zu illustriren. Daß man zunächst gerade die Anfangsscenen aus dem vierten Acte von Lessing's „Minna von Barnhelm“ gewählt, hatte seine Ursache vornehmlich in der unübertrefflichen Meisterschaft, mit welcher Marr den Riccaut darzustellen wußte. Er hat in der That gerade für diese episodenhafte Partie noch keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden; und selbst das scharfe Charakterisirungsvermögen Hegel's, welcher nach ihm die treffliche Gestalt des leichtfertigen und heruntergekommenen Franzosen wohl am Besten verkörpert hat, vermochte ihm auch nicht annähernd gleich zu kommen.

Ebenso begreiflich und naheliegend war die Wahl von Freytag's „Journalisten“, deren Aufführungen stets, selbst bei den verschiedensten Besetzungen, zu den Mustervorstellungen des Thalia-Theaters gehört haben. Hübner's Konrad Bolz und Hungar's Piepenbrinck dürften wohl kaum auf einer anderen Bühne ebenbürtige Rivalen gefunden haben. — Daß auch Töpfer's „Hermann und Dorothea“ auf dem Festprogramm figurirte, war wohl nicht in letzter Linie ein Act der Liebenswürdigkeit und Anerkennung für den in Hamburg lebenden greisen Schriftsteller, und daß man auf „Die Journalisten“ schließlich noch ein recht fades und nichtssagendes Vaudeville mit kaum mittelmäßiger

Musik folgen ließ, findet seine Erklärung und Rechtfertigung in dem Wunsche, den ganzen bisherigen Wirkungskreis der Bühne mit dem Programm dieses einen Abends zu umfassen. Die Hauptrolle in dem erwähnten Erzeugniß des Berliner Possenschreibers Kalisch spielte Emil Thomas, ein Komiker, welcher erst seit verhältnißmäßig kurzer Zeit, seit dem 4. August 1866, dem Verbande des Thalia-Theaters angehörte und welcher trotzdem bereits zu einem gewaltigen Nebenbuhler Reichenbach's und zum Liebling aller Lachlustigen geworden war.

Ueber den Verlauf der Festvorstellung läßt sich kaum etwas Anderes sagen, als bei Gelegenheit des ersten, im Jahre 1856 gefeierten Jubiläums. Die Glücklichen, denen es gelungen war, Eintritt in das Theater zu erhalten, lohnten jede Nummer des Programms mit stürmischem Beifall und jubelten vor Allem den Director Maurice so oft und unter so enthusiastischen Kundgebungen hervor, daß der Gefeierte schließlich nicht umhin konnte, in bewegten Worten seinen Dank und seine Hoffnungen für eine ersprießliche Zukunft zum Ausdruck zu bringen. Neben ihm empfingen die ältesten Mitglieder der Bühne, wie Hungar, Bachmann und Frau Petzold einen reichlich zugemessenen Antheil an den Ehren, welche das übervolle Haus mit der Freigebigkeit einer freudigen Erregung austheilte.

Nicht minder würdig und gelungen, als diese öffentliche Feier des Jubiläums war auch die schon am Vormittag von den Bühnenmitgliedern veran-

staltete Privatfestlichkeit gewesen. Im Anschluß an die Aufführung eines kleinen Festspiels, dessen Verfasser der als Schauspieler recht verwendbare und als Gelegenheitsdichter nicht ungewandte Drost gewesen war, hatte das Personal seinem Director die herzlichsten Glückwünsche dargebracht. Sorgsame Hände hatten außerdem für eine hübsche Ausschmückung des Gebäudes und seines Inneren mit Fahnen und Blumen Sorge getragen, und nach beendeter Vorstellung vereinigte Festmahl und Ball in dem sinnig dekorirten Foyer die Bühnenmitglieder, ihren Director und eine kleinere Zahl von eingeladenen, zumeist von auswärts herbeigeeilten Festgästen. Da wurde denn manch gehaltvolles Wort in Scherz und Ernst gesprochen. Theodor Reusche trug einen von Stettenheim eingesandten poetischen „Wespengruß" vor; Hofmann, der Verleger des „Kladderadatsch" und Eigenthümer des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin begrüßte den Jubilar mit einem launigen Gedicht; der fast erblindete Heinrich Triebler, dessen Humor glücklicherweise nicht versiegt war, ließ es sich nicht nehmen, einige gemüthliche Verse an seine ehemaligen Bühnencollegen zu richten und Emil Thomas endlich erfreute die Tafelgenossen mit jenem geschickt aus den Titeln von Theaterstücken zusammengesetzten Toast, den ich bereits an einer andern Stelle wiedergegeben habe.

So war auch diese zweite Jubiläumsfeier, deren Gegenstand Chéri Maurice wurde, durchaus würdig und ohne jeden Mißklang verlaufen. Die Zeit hatte

begonnen, wo der Boden, welchen er in jahrelangem, mühevollen Ringen bereitet, seine goldenen Früchte tragen sollte, wo die letzten vorhandenen Schatten vom Horizonte verschwanden, und wo ihm für seine schöne Thätigkeit im vollsten Maaße jener Lohn zu Theil wurde, den nur die Auserwählten unter den Sterblichen genießen dürfen. —

Unmittelbar auf das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Theaters folgte ein gleiches, persönliches Erinnerungsfest für ein gern gesehenes, wackeres Mitglied, Frau Lucie Petzold, die am 11. November 1843 die Bretter des Thalia-Theaters zum ersten Mal betreten und seitdem ununterbrochen dieser Bühne angehört hatte. Sie war für das Fach der komischen Alten eine der tüchtigsten Darstellerinnen, welche das Institut jemals besessen und sie stand darum beim Publikum in viel höherer Gunst, als es sonst bei den Vertreterinnen dieses zuweilen etwas undankbaren Faches der Fall zu sein pflegt. Im Jahre 1816 als Tochter eines Kaufmanns Thiele in Berlin geboren, hatte sie schon seit ihrem 16. Lebensjahre der Bühne angehört. Anfangs verheirathet mit dem Sänger und Schauspieler Ludwig Hübsch, hatte sie viel von der Ungunst des Geschicks zu leiden gehabt; selbst von Krankheiten verfolgt und in ihren Verhältnissen derangirt durch den plötzlich ausgebrochenen unheilbaren Wahnsinn ihres Mannes, hatte sie sich lange bei kleinen vagabondirenden Gesellschaften herumschlagen müssen, bis sie der Komiker Börner zufällig

fand und ihr Engagement an das Thalia-Theater vermittelte.

In Hamburg hatte sich die Darstellerin dann nach dem Tode ihres unglücklichen ersten Gatten zum zweiten Mal verheirathet mit dem Schauspieler Petzold; und es war ihr vergönnt, einen ruhigen und freundlichen Lebensabend zu verbringen. Die vielen Beweise der Theilnahme, welche ihr bei Gelegenheit ihres 25jährigen Jubiläums gegeben wurden, sind ihr während der darauf folgenden letzten zwölf Jahre ihres Lebens eine besonders freudige und erhebende Erinnerung gewesen.

Antonie Janisch. — Staegemann. — Görner's Wiederengagement als Regisseur. — Seine Pflege des classischen Drama's. — Bedeutungsvolle Aufführungen. — Adolf Glitz. — Warum sich Görner's ideale Richtung nicht weiter verfolgen ließ. — Die Berliner Posse. — Emil Thomas. — Ernestine Wegner. — Dramatisirungen Reuter'scher Werke. — Die Kriegsjahre 1870 und 1871. — Schröder's Portrait der Mutter. — Ein Preisausschreiben des Vereins für Kunst und Wissenschaft. — Görner's 50jähriges Schauspielerjubiläum. — Clara Meyer. — Empfindliche Lücken im Personal. — Clara Heese.

Der eigentliche Stamm des nach allen Richtungen hin vortrefflich zusammengesetzten Personals blieb während der nächsten Jahre fast unverändert derselbe. Zwar zeigte sich hier und da wohl eine kleine Lücke durch das Ausscheiden oder den Tod eines älteren Mitgliedes; aber schnell genug wußte des Directors Umsicht in allen Fällen einen Ersatz zu schaffen, mit dem sich das Publicum vollkommen einverstanden erklären konnte.

So debutirte im Jahre 1869 in Bauernfeld's „Krisen" eine junge Dame, deren erstes Auftreten bereits mit Aeußerungen herzlicher Sympathie begrüßt wurde und die sich bald zu einem mit Recht gefeierten

Mitgliede der Bühne aufgeschwungen hatte. Es war Antonie Janisch; eine anmuthige, liebenswürdige Mädchenerscheinung, um deren Heranbildung zu einer in Wahrheit bedeutenden Künstlerin sich Maurice ein großes und anerkennenswerthes Verdienst erworben hat. Der Erfolg der ersten schauspielerischen Versuche, welche die junge Dame bereits hinter sich hatte, als sie ihren Fuß zum ersten Mal auf die Bretter des Thalia-Theaters setzte, war nicht gerade sehr ermuthigend gewesen.

Aus einer unbemittelten Familie stammend und in sehr dürftigen Verhältnissen aufgewachsen, war Antonie Janisch fast nur durch zufällige Umstände veranlaßt worden, zur Bühne zu gehen. Sie hatte an einem kleineren Wiener Theater ihr erstes Debut abgelegt; ihre liebliche Erscheinung hatte dabei ungleich mehr angesprochen als ihr noch sehr unbeholfenes und mit allen Unarten des Anfängerthums behaftetes Spiel, man hatte die Aufmerksamkeit Laube's auf sie gelenkt und dieser hatte ihr ein Auftreten im Hofburgtheater, dessen Director er damals war, gestattet. Bei dem vollständigen Mangel an jeder gründlichen und verständigen schauspielerischen Vorbildung aber konnte es kaum Wunder nehmen, daß dieses Debut recht unglücklich ausfiel, und daß Laube, der das noch ungeweckte Talent ebenfalls verkennen mochte, nicht daran dachte, Antonie Janisch für die erste deutsche Bühne zu engagiren. Etwas herabgestimmt in ihren stolzen Zukunftsträumen, aber keinesweg völlig entmuthigt, wandte sich die junge Schau-

spielerin nach Berlin, wo sie in Frau Frieb-Blumauer eine ebenso liebevolle als verständige Lehrerin fand, und nach Hamburg, wo Director Maurice das aufstrebende Talent, dessen weitere Bildungsfähigkeit ihm von vornherein außer Zweifel schien, sogleich an seine Bühne fesselte. Wenn auch im Anfang Antonie Janisch's Leistungen weit davon entfernt waren, durch ihre Großartigkeit Sensation zu erregen, so machte doch die wohlthuende Wahrhaftigkeit ihrer Sprache und die Wärme des Gefühls, von der jede ihrer Rollen zeugte, stets einen durchaus günstigen Eindruck auf das Publikum. Zur vollen Entfaltung ihres schönen Talentes und des reichen Schatzes von Gemüthstiefe und Innigkeit, der ihr zur Verfügung stand, bot sich der jungen Schauspielerin eigentlich erst zwei Jahre später in einer Rolle Gelegenheit, die an und für sich keineswegs zu den bedeutenden gezählt werden kann, nämlich in der Rolle des „Aschenbrödel" in Görner's gleichnamigen, vorzugsweise für ein Auditorium von Kindern berechneten Weihnachtsmärchen. Hier bewies Antonie Janisch in wahrhaft glänzender Weise, wie ein echtes schauspielerisches Talent selbst blutlosen und in schwachen Umrissen gezeichneten Gestalten oft warmes Leben und hinreißende Natürlichkeit einzuhauchen vermag. Ihr Aschenbrödel war eine Meisterleistung, welche selbst die bisherigen Verehrer ihres Talents freudig überraschte, und welche auf das größere Publikum eine so gewaltige Wirkung übte, daß man die Künstlerin von diesem Augenblick fast auf den Händen trug.

Leider sollte man sich nicht lange mehr an den reichen Gaben ihres Talentes erfreuen dürfen, denn schon im Frühjahr 1872 wußte Dingelstedt Antonie Janisch wieder für dieselbe Kunststätte zu gewinnen, an welcher sie dereinst als junge Debutantin ein so klägliches Fiasco gemacht hatte. Am 15. Mai 1872 trat sie im Thalia-Theater zum letzten Mal in dem Lustspiel „Mit der Feder“ auf; man erdrückte den scheidenden Liebling fast mit Ehren und Ovationen und man sah sie mit dem Bewußtsein scheiden, daß ihre Stelle nicht sogleich wieder durch eine ebenbürtige Nachfolgerin besetzt werden könne.

Auch das Fach der jugendlichen Liebhaber hatte noch in den letzten Sechziger Jahren eine sehr schätzenswerthe Bereicherung durch den talentvollen Staegemann erhalten. Anfangs weniger beachtet, entwickelte sich dieser Darsteller gleichfalls ziemlich schnell zu einem besonderen Günstling der Theaterbesucher, und es muß anerkannt werden, daß ihm in seltener Fülle alle natürlichen und künstlerischen Mittel zur Verfügung standen, welche für eine Vertretung jenes Rollenfaches nur immer wünschenswerth sein können. Seine stattliche und elegante Erscheinung war auf der Bühne stets von vortheilhaftester Wirkung, und die feurige Lebhaftigkeit seines Temperaments, in Verbindung mit einem Zug feinen Humors, den er in geeigneten Momenten vortrefflich zur Geltung zu bringen wußte, befähigte ihn, sowohl in der Tragödie wie im Schauspiel und Lustspiel seinen Platz stets mit Ehren auszufüllen.

Obwohl das Hamburger Publicum den viele Jahre hindurch am Thalia-Theater thätigen Darsteller auf jede erdenkliche Weise auszeichnete und obwohl seine Beliebtheit an dieser Stätte eine so bedeutende war, daß selbst gelegentlich mit unterlaufende schwächere Leistungen mit Sicherheit auf eine sehr wohlwollende und nachsichtige Aufnahme rechnen konnten, ließ es dem etwas beweglichen und wanderlustigen Künstler doch keine Ruhe. Er schied wiederholt aus dem Verbande der Bühne aus, um immer wieder dahin zurück zu kehren, bis es endlich dem Theater in Frankfurt a. M. gelang, ihn dauernd zu fesseln.

Ein wichtiger und folgenreicher Gewinn für das Theater war aber in erster Linie das im Jahre 1869 erfolgende Wiederengagement Görner's, welcher jetzt, wo Heinrich Marr's Kräfte der ihm zufallenden Aufgabe nicht mehr ganz gewachsen waren, einen wesentlichen Theil der Regie übernahm, und sein fruchtbringendes Wirken bald genug zur Freude aller Kunstfreunde hervortreten ließ. Er machte es sich zur Aufgabe, dem classischen Drama eine sorgsamere und liebevollere Pflege zuzuwenden, als es aus Gründen, die ich bereits früher angeführt habe, bisher im Thalia-Theater hatte erhalten können. Während der ersten Jahre seiner Regieführung weist dementsprechend das Repertoir eine große Reihe von classischen Vorstellungen auf, die sich zum großen Theil sowohl durch die Sorgfalt ihrer Inscenirung, als durch die Vorzüglichkeit der Mitwirkenden zu

künstlerischen Ereignissen im vollsten und besten Sinne des Wortes gestalteten.

Am 10. November 1869 wurde Schiller's Geburtstag zum ersten Male mit einer Aufführung von „Kabale und Liebe" gefeiert, deren Erfolg ein in jeder Hinsicht großartiger war. Das Haus war bis auf das letzte Plätzchen gefüllt und sämmtliche Darsteller, vor Allem Marr (Präsident), Görner (Wurm) und Hübner (Ferdinand) wurden mit Beifall überschüttet. Wenige Wochen später folgte eine gleich musterhafte Aufführung von Shakespeare's „Sommernachtstraum", bei welcher auch in scenischer Hinsicht schier Unglaubliches geleistet wurde. Der verhältnißmäßig kleine Raum war mit überraschendem Raffinement ausgenutzt worden; das Orchester, dem mit der Ausführung der prächtigen Mendelssohn'schen Musik eine nicht unwesentliche, aber von Capellmeister Stiegmann trefflich gelöste Aufgabe zufiel, hatte eine beträchtliche Erweiterung erfahren, und die Großartigkeit der Massenwirkungen, der Reichthum der Gruppirungen, die Anmuth und Natürlichkeit der ganzen Bewegung fanden ebenso lebhafte Bewunderung und Anerkennung, als die Leistungen der Mitwirkenden, von denen Jeder seine volle Schuldigkeit that. Das enthusiasmirte Publicum ließ es denn auch an den Aeußerungen seiner Dankbarkeit nicht fehlen, und neben den Darstellern wurden auch Maurice und Görner stürmisch vor die Lampen gerufen.

Das Jahr 1870 erfuhr eine würdige Einleitung

mit Lessing's „Nathan der Weise", in welchem Görner die Titelrolle mit der ganzen Vornehmheit seiner edlen künstlerischen Bildung spielte; einige Tage später ging Goethe's „Egmont" in möglichst getreuer Anlehnung an die ursprüngliche Form des Originals über die Bretter. Unter Anderem war auch die zweite Unterredung der Margarethe von Parma mit Machiavelli beibehalten, und es ist selbstverständlich, daß die Vorstellung für alle Gebildeten ein ganz besonderes litterarisches Interesse haben mußte. Für das große Publicum hatte ihre trotz des exacten Zusammenspiels ungewöhnlich lange Dauer — sie währte gegen vier Stunden — allerdings etwas Ermüdendes.

Letzteres galt auch von der originalgetreuen Aufführung des „Don Carlos", die am 3. Februar 1870 stattfand und die gleichfalls vier volle Stunden in Anspruch nahm. Neben Staegemann (Posa), Marr (Philipp) und Görner (Alba) participirte an diesem Abend besonders der seit 1869 engagirte Adolf Glitz in der Rolle des Carlos an den gespendeten Ehren. Erst vierundzwanzig Jahre alt stand dieser überaus reich veranlagte Darsteller damals bereits auf einer sehr bedeutenden Höhe künstlerischen Könnens, und wenn auch seine wenig imponirende Bühnenerscheinung der Wirkung seiner Leistungen beträchtlich im Wege war, so entschädigten doch das meisterliche Geschick und der feine Geschmack seines Vortrages, die eindringliche Wärme seines Tons reichlich für diesen äußeren Mangel.

Glitz war der Sohn eines in Hannover domicilirten Rechnungsrathes. Er hatte nach einander dem Hoftheater in Hannover, der Bühne in Frankfurt am Main und dem Hamburger Stadttheater unter der Direction Reichardt's angehört. Als über diese Letztere im Jahre 1869 der Untergang hereingebrochen war, hatte ihn Maurice gleichzeitig mit Görner engagirt, und erst auf den Brettern des Thalia-Theaters hatte Glitz den Wirkungskreis gefunden, der für seine ebenso distinguirte als liebenswürdige Persönlichkeit der angemessene war. Nicht nur beim Publicum, sondern auch bei allen seinen Bühnencollegen stand der junge Schauspieler in hoher Achtung und Beliebtheit, wie denn auch seine Bescheidenheit und Gefälligkeit bei dem Reichthum seiner Kenntnisse und der Eleganz seiner Manieren Zeichen einer Natur von wirklicher Vornehmheit waren.

Nur bis zum Jahre 1872 gehörte Glitz der Hamburger Bühne an. Dann zog ihn Laube bei der Gründung des Stadttheaters nach Wien, wo die schöne und aussichtsreiche Thätigkeit des jungen Mannes, dem Laube auch bald die Regie übertragen hatte, nur zu schnell ein vorzeitiges Ende finden sollte. Am 4. December 1876 erlag er nämlich im Alter von 31 Jahren einer Lungenentzündung, deren drohenden Vorboten er im Eifer seines Berufes zu geringe Beachtung geschenkt hatte. Sein Hinscheiden erweckte an allen Orten, wo der liebenswürdige und geistvolle Mann jemals gewirkt, die aufrichtigste Theilnahme,

und es fand einen Widerhall in Aller Herzen, als Heinrich Laube an seinem offenen Grabe sagte:

„Mit gewaltsamer Hand hat der Tod Glitz hinweggerafft, und doch war er so brav, so gefällig, so standhaft in seinen Neigungen, ein so treuer Freund, stets zuverlässig und hingebend. Um so schmerzlicher empfinden wir es, daß ihn uns der Tod genommen! Er hat nie den Sirenenlockungen gelauscht, welche nur den Beifall der Menge wollen, sein Streben hat dem Ideale der Kunst gegolten! .... Wenn wir auch Dein Auge nicht mehr sehen, Deine rührende Stimme nicht mehr hören, wir werden doch stets Deiner gedenken. Glitz, fahre wohl!"

Die Reihe der classischen Vorstellungen, welche dem edlen Kunsteifer Görner's zu verdanken waren, ist natürlich mit den angeführten hervorragenden Beispielen noch nicht erschöpft. Er war unablässig bemüht, das Thalia-Theater auch nach dieser Richtung hin zu einem tonangebenden Institut in Deutschland zu machen, und es läßt sich nicht leugnen, daß er auf dem besten Wege war, dieses Ziel zu erreichen. Aber Eines hatte er bei dem Verfolg seines überaus löblichen Strebens doch nicht in gebührender Weise berücksichtigt, nämlich den Einfluß, welchen der gewaltige Umfang eines Repertoirs, das zugleich das classische Trauerspiel und die Berliner Localposse umfaßte, auf die Schauspieler selbst ausüben mußte. Es war auf die Dauer unmöglich, künstlerische Kräfte, welche zugleich auf so entgegengesetzten Gebieten thätig sein sollten, hier wie dort zu Leistungen von derselben Be-

deutung und demselben Werthe zu bringen. Waren doch auch die technischen Hülfsmittel, das Tempo des Zusammenspiels und Anderes mehr dabei so grundverschieden, daß sich schließlich nothgedrungen gewisse Uebelstände herausstellen mußten, um so mehr, als schon die räumlichen Verhältnisse der Bühne jeder größeren classischen Aufführung fast unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legten. Maurice sah sich dadurch veranlaßt, zur Befolgung seines alten Grundsatzes zurückzukehren, dem Repertoir engere und bestimmtere Grenzen zu ziehen, und den Schwerpunkt der ganzen Thätigkeit wieder in das Lustspielgenre zu legen. Selbstverständlich wurde das classische Drama nicht mit einem Male vollständig verbannt; es erfuhr vielmehr während der nächsten Jahre noch immer eine pietätvolle Berücksichtigung, und namentlich hervorragende Gastspiele, wie diejenigen der Charlotte Wolter, Clara Ziegler und Friederike Bognar waren stets Veranlassung zur sorgfältigen Einstudirung von Dramen höheren Styls. Erst in der jüngsten Zeit ist das recitirende Schauspiel und Trauerspiel fast ganz von den Brettern des Thalia-Theaters verschwunden — man darf mit Recht sagen, zum Vortheil des Gelingens der übrigen Aufführungen, da eben glänzende Heldendarsteller und Darstellerinnen nur in seltenen Fällen zugleich auch elegante und gewandte Conversationsschauspieler sind. So vollständig sich also vom aesthetischen, wie vom praktischen Standpunkte aus die Einschränkung der Görner'schen Richtung rechtfertigen ließ, so wenig konnten sich doch wahre Kunstfreunde

mit der überaus liebevollen Cultivirung der Berliner Posse einverstanden erklären, welche eine, glücklicher Weise nicht sehr lange, Zeit hindurch am Thalia-Theater betrieben wurde. Freilich folgte Maurice damit nur einer herrschend gewordenen Geschmacksrichtung und einem oft genug unzweideutig ausgesprochenen gebieterischen Verlangen des Publikums. Auch mußte ihm die Versuchung, dieses Gebiet auszunutzen, um so näher liegen, als ihm die vorzügliche Besetzung der komischen Fächer wiederum ermöglichte, jede andere Bühne zu überflügeln.

In Emil Thomas besaß das Theater viele Jahre hindurch einen der hervorragendsten — wenn nicht den besten — Komiker unserer Zeit, und wenn jemals ein Darsteller dieses Faches die Bezeichnung eines Künstlers im vollsten Sinne des Wortes verdient hat, so ist es sicherlich Thomas, dessen Erfolge nicht allein seiner ungemein drastisch wirkenden Komik, sondern in noch viel höherem Grade seiner bewunderungswürdigen Fähigkeit, scharf und treffend zu charakterisiren, zuzuschreiben sind. In der gewöhnlichen, niedrigen Posse konnte dieses Talent allerdings weniger hervortreten; auf diesem Felde war und ist Thomas nichts Besseres als seine zahllosen Collegen, wenn auch vielleicht Keiner derselben so ergötzlich und hinreißend komisch zu wirken versteht, als er; hier weiß er sich auch nicht genug vor Uebertreibungen und Verzerrungen zu hüten, welche aus den schon an und für sich zumeist recht dürftig ausgestatteten Possenfiguren wandelnde Caricaturen machen, die zwar herzlich be-

lustigen können, die aber alle Schönheit und Wahrheit vermissen lassen. Ganz anders charakterisirt sich die Thätigkeit Emil Thomas' im besseren Volksstück und im Lustspiel, wo er das Publikum fast in jeder neuen Rolle mit einer Leistung von wunderbarer Schärfe und Feinheit zu überraschen weiß. Ohne sich an eine hergebrachte Schablone zu binden, erschafft er da Gestalten von einer Lebendigkeit, Tiefe und Wahrheit, als hätte er jeden einzelnen Zug dem Leben abgelauscht, und selbst ernste, innige Gemüthstöne weiß er mit solcher Meisterschaft und mit so überwältigender Wirkung anzuschlagen, daß man kaum noch daran glauben kann, den unwiderstehlichen Possenkomiker vor sich zu sehen. Am bekanntesten ist wohl sein Schuster Weigelt in „Mein Leopold", und in der That brauchte sich ein Characterdarsteller von erstem Range und von größter Berühmtheit dieser Leistung nicht zu schämen.

Thomas verfügt, wie wohl wenige andere Schauspieler, über die Fähigkeit, durch seine virtuose Darstellung auch das schwächste Bühnenwerk über Wasser zu halten. Aus ganz verfehlten, blutlosen und marionettenhaften Figuren weiß er oft Charactere zu gestalten, in denen Keiner, der das betreffende Bühnenwerk gelesen — und der Dichter selbst vielleicht am wenigsten — seine schwächlichen alten Bekannten wieder erkennt; er allein weiß oft eine ganze Vorstellung zu beleben und einen schon verloren geglaubten Erfolg zu retten.

In hohem Grade bezeichnend sowohl für den *Menschen* als für den Künstler ist es dabei, daß er

während seiner langen Thätigkeit am Thalia-Theater sich der Nothwendigkeit, häufig auch ganz unbedeutende, episodenhafte Rollen zu spielen — eine Nothwendigkeit, die auch an die ersten Kräfte dieser Bühne nicht selten herantritt — stets mit derselben Unverdrossenheit und demselben Feuereifer unterzog, mit welchen er an das Studium seiner Paraderollen ging. Er füllte seinen Platz aus, wohin man ihn auch immerhin gestellt haben mochte, und er verdiente für den Ernst seines Strebens und für seine Hingebung ebensowohl die Achtung als die Bewunderung des Publikums.

Im Anfang der siebziger Jahre verließ Thomas die Hamburger Bühne, um die Direction des Woltersdorff-Theater in Berlin zu übernehmen. Ebenso gewissenhaft und unermüdlich thätig wie als Darsteller war er auch als Director; er setzte alle seine Kräfte ein, um das schon vorher vollständig verfahrene Unternehmen wieder in die Höhe zu bringen; aber die Ungunst der Verhältnisse war stärker als sein guter Wille, nnd obwohl er fast übermenschlich arbeitete, jeden freien Augenblick im Interesse seiner Schauspieler zu Gastreisen benutzte und sich dabei förmlich aufrieb, sah er sich doch endlich gezwungen, die Direction niederzulegen und nach Hamburg zurück zu kehren, wo ihn Director und Publikum mit offenen Armen empfingen. Er hatte diesmal seine zweite Gattin, die österreichische Soubrette Damhofer mitgebracht, die besonders durch ihre schönen Stimmmittel in einigen ihren Anlagen entsprechenden Partieen sehr günstige Wirkungen erzielte. Bis zum Jahre 1880 wirkte Emil Thomas als ein

erklärter Liebling aller Theaterbesucher an der Bühne des Director Maurice; dann folgte er einem Engagementsantrage nach Wien, durch sein Scheiden eine Lücke hinterlassend, die sich wahrscheinlich nur durch ein Zusammenwirken verschiedener Kräfte wird vollständig ausfüllen lassen.

Neben diesem vorzüglichen Komiker fehlte es der Bühne während jener kurzen Possenaera auch nicht an einer ebenso ausgezeichneten Soubrette. Nach dem Abgange des talentvollen Fräulein Stahlheuer wurde nämlich im Mai 1871 Ernestine Wegner für dieses Fach engagirt, um sich sofort die allgemeinsten Sympathien zu gewinnen.

Am 7. März 1834 in Cöln als das Kind ziemlich unbemittelter Schauspieler geboren, hatte diese junge Dame schon sehr frühzeitig ihre Bühnenlaufbahn begonnen. Wußte sie doch ein speculativer College in Zürich zu veranlassen, zu seinem Benefiz schon mit vierzehn Jahren die Therese Krones zu spielen! Später kam sie nach Berlin, wo sich der Possenschriftsteller Emil Pohl das Verdienst zuschreiben darf, ihre große Begabung für das komische Gebiet endeckt zu haben. Er schrieb ihr in seinem vielgegebenen Lebensbild „Auf eigenen Füßen" eine Rolle „auf den Leib" und wurde damit zu dem ersten und eigentlichen Begründer ihres Rufes. Im Frühling 1871 von Maurice gewonnen, gehörte Ernestine Wegner dem Thalia-Theater etwa anderthalb Jahre hindurch an. Ihr sprudelnder Humor, ihre kecke, liebenswürdige Unbefangenheit und ihre übermüthige Laune, machten sie in

Verbindung mit ihrer Geschicklichkeit im Individualisiren, ihrer reizenden Stimme und ihrer Meisterschaft im fein pointirten Coupletvortrag zu einer der ersten und anmuthigsten Soubretten der deutschen Bühne, und es konnte kaum Wunder nehmen, daß sie den Schauplatz ihrer Thätigkeit trotz der Beliebtheit, deren sie sich in Hamburg erfreute, schon nach verhältnißmäßig kurzer Zeit in das Berliner Wallner-Theater verlegte, wo man der Posse auch für die Folge einen höheren Cultus weihen konnte, als auf den zu Würdigerem bestimmten Brettern der Thalia-Bühne.

Mehr und mehr wurde hier nämlich erfreulicher Weise das häßliche Genre aus dem Vordergrunde zurückgedrängt. Einen Anstoß dazu gab bereits die von dem früher erwähnten Schriftsteller Krüger im Verein mit dem in Hamburg domicilirten Journalisten Th. Gaßmann unternommene Dramatisirung von Reuter's „Ut mine Stromtid", welche unter dem Titel „Inspector Bräsig" im Jahre 1870 zum ersten Mal in Scene ging. Emil Thomas hatte für die Darstellung der Titelrolle den plattdeutschen oder sogenannten „missingschen" Dialect erst erlernen müssen; aber seine Leistung war nichtsdestoweniger — ebenso wie diejenige Hungar's als Hawermann — eine so vollendete, daß „Inspector Bräsig" sogleich zu einem Repertoirstück der Bühne wurde. Ein bald darauf von denselben Autoren unternommener Versuch, auch Reuter's „Ut de Franzosentid" für die Bühne zu verwerthen, mußte als bei Weitem weniger gelungen angesehen werden, und vermochte sich diese

Bearbeitung auch nur kurze Zeit auf dem Theater zu erhalten.

Zu ernster Stimmung und zu möglichst würdigen schauspielerischen Vorführungen nöthigten aber vor Allem die großen, weltgeschichtlichen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871. Als das Thalia-Theater nach den Ferien, in welche die Kriegserklärung Frankreich's gefallen war, am 1. August 1870 wieder eröffnet wurde, sprach Hübner in der Uniform eines Landwehrmannes einen von Görner verfaßten Prolog, nach dessen letzten Worten sich im Hintergrunde ein hübsch arrangirtes Bild, „Die Wacht am Rhein" darstellend, zeigte. Das Publikum jubelte der patriotischen Kundgebung zu und neben Hübner mußte auch Görner mehrmaligen Hervorrufen Folge leisten.

Des Weiteren wurde der Bedeutung der Zeit durch eine Reihe von Aufführungen Rechnung getragen, welche theils patriotische Gelegenheitsstücke, theils zeitgemäße Dichtungen älteren Datums boten. Heinrich Laube's „Prinz Friedrich", Gustav zu Putlitz' „Lützower Jäger" und Carl Töpfer's „Des Königs Befehl" müssen in die letztere Kategorie gezählt werden. „An der Spree und am Rhein" von Hugo Müller und „An der Mosel" von Siegmund Haber waren recht gut gemeint und wurden dementsprechend aufgenommen, während Ernst Wichert's fein empfundenes Lebensbild „Das eiserne Kreuz", Karl Heigel's ergreifendes Monodrama „Des Krieger's Frau" und Roderich Benedix' gemüthvolles einactiges Zeitbild „Landwehrmann's

Christfest" mit größerem Recht als gehaltvolle und würdige Gelegenheitsarbeiten gelten konnten.

Um diese Zeit machte die Direction einen erwähnenswerthen und interessanten Versuch, den Schatten eines noch unvergessenen, bedeutenden Todten, dessen Name gerade in Hamburg nur mit besonderer Achtung genannt werden kann, heraufzubeschwören, indem sie Schröder's „Portrait der Mutter", das seit vielen Jahren vom Repertoir der deutschen Bühne verschwunden war, zu erneuter Aufführung brachte. Freilich mußte es bei dem einen Versuche sein Bewenden haben; denn bei der Aufnahme, welche das Publikum dem Stück bereitete, verleugnete sich zwar die Pietät gegen den todten Meister nicht; aber von einer erhebenden oder auch nur erwärmenden Wirkung konnte keine Rede sein.

Von keinem wesentlich besseren Erfolge war ein Unterfangen des Hamburger „Vereins für Kunst und Wissenschaft", durch ein Preisausschreiben für das beste Lustspiel die betreffende litterarische Production in Deutschland zu befördern und zu heben. Von den zahlreichen eingesandten Stücken kamen drei in eine engere Wahl. Es waren: „Schwabenstreiche" von Th. Gaßmann, „Die Tochter Belials" von Rudolf Kneisel und „Doctor Vorwärts" von Ludwig Schneegans. Die letztere Arbeit hätte wohl die meisten Aussichten auf eine Prämiirung gehabt, wenn sie nicht nach der Ansicht der Preisrichter zu sehr den Character eines Schauspiels getragen und damit den Grundbestimmungen der Concurrenz wider-

sprochen hätte. Bei einer späteren Aufführung erwies sich indessen auch „Doctor Vorwärts“ als eine recht mittelmäßige Arbeit, die bald genug spurlos von der Bühne verschwand. Gaßmann's Lustspiel „Schwabenstreiche“ — es behandelte die genugsam bekannte historische Anecdote von den Frauen zu Schorndorf, welche den ganzen Rath gefangen nahmen, als derselbe sich weigerte, die Stadt mit den Waffen gegen den französischen Mordbrenner Melac zu vertheidigen — erhielt endlich den Preis; es wurde im Thalia-Theater zuerst in einer Extravorstellung vor den Mitgliedern des Vereins für Kunst und Wissenschaft und dann vor dem größeren Publikum aufgeführt. Die „localpatriotischen“ Sympathien, welche der Name des Verfassers erweckte (auch bei diesem Stücke war Krüger sein stiller Mitarbeiter gewesen), vermittelten einen freundlichen Erfolg; aber für die Dauer haben auch die „Schwabenstreiche“ nicht festen Fuß auf der Bühne fassen können, wie denn überhaupt der Segen derartiger Preisausschreibungen für die Litteratur stets ein sehr zweifelhafter gewesen ist.

In das Jahr 1872 fiel abermals ein Jubiläumstag, welcher ebenso wie derjenige Heinrich Marr's überall die freudigste Theilnahme weckte und sich zu einem wahren Feste nicht nur für den zunächst Betheiligten, sondern auch für das ganze Theater und für alle Freunde desselben gestaltete. Es war das fünfzigjährige Schauspieler-Jubiläum Carl August Görner's, das am 3. April 1872 in feierlich würdiger Weise begangen wurde. Nachdem im Laufe

des Tages mehrere Deputationen erschienen und zahllose Glückwünsche in mündlicher, schriftlicher und telegraphischer Form neben vielen und theilweise sehr kostbaren Ehrengaben eingelaufen waren, versammelte sich am Abend im Theater eine ungewöhnlich zahlreiche und festlich gestimmte Zuschauermenge, welche mit Spannung auf den Augenblick wartete, wo sie dem Jubilar die verdienten Huldigungen werde darbringen können. Zur Aufführung kamen Görner's „Glücklicher Familienvater" und „Eine kleine Erzählung ohne Namen". Als der beliebte Künstler in dem letzteren Stück die Bühne betrat, brauste ihm ein betäubender Beifallssturm entgegen, das Podium hatte sich in wenigen Augenblicken in einen Blumengarten verwandelt und der dreifache Tusch des Orchesters übertönte schmetternd den lauten Jubel der Menge. Bei dem Schluß der Vorstellung wiederholten sich dieselben Huldigungen in fast noch verstärktem Maaße und man ruhte nicht, bis Görner hervortrat und mit zitternder Stimme einige Worte des Dankes an das Publicum richtete. Er gab freudig bewegt zu, daß man ihm in Hamburg stets eine besonders freundliche Aufnahme bereitet habe, bedauerte herzlich, daß ein ihm früher anvertrautes Bühnenschiff — das Stadttheater — ohne sein Verschulden Schiffbruch erlitten habe, und pries sein Geschick, daß es ihn in dem Thalia-Theater eine Zufluchtsstätte habe finden lassen, der er bis an das Ende seiner Tage treu bleiben wolle. Während dieser Ansprache war das ganze Personal, Director Maurice an der Spitze, auf der

Bühne erschienen; ein von Stiegmann componirter Festhymnus wurde gesungen und nach einer herzlichen Ansprache Julius Hübner's überreichte Antonie Janisch dem Jubilar das Geschenk des Thalia-Theater's, einen Lorbeerkranz von massivem Golde, auf dessen Blättern einige der besonders hervorragenden Rollen Görner's verzeichnet waren, während eine kurze Widmung und die Namen der Spender auf den Bändern einen Platz gefunden hatten. — Gleichzeitig überreichte Frau Kupfer ein von dem Schauspieler Hegel, der zugleich ein talentvoller Maler war, ausgeführtes Gedenkblatt, und Julius Hübner verlas und übergab eine Adresse, welche die „Deutsche Bühnen-Genossenschaft" an den hoch verdienten Altmeister gerichtet.

Mehrere Tage später fand dann noch auf der Bühne des Carl-Schultze-Theaters eine kleine Nachfeier statt, und einige aus angesehenen Hamburgischen Bürgern gebildete größere Vereinigungen ließen es sich ebenfalls nicht nehmen, besondere Festabende zu Ehren des allgemein so hoch geschätzten Künstler-Jubilars zu veranstalten.

Vier Jahre später, am 15. Februar 1876, durfte Görner auch sein fünzigjähriges Schriftstellerjubiläum begehen; und es trennen uns jetzt nur noch wenige Monate von dem Tage, an welchem er das sechzigste Jahr seiner schauspielerischen Thätigkeit vollendet haben wird. Möge er diesen Tag in voller Frische und Rüstigkeit erleben, um ungetrübt alle Freuden und Ehren genießen zu können, an welchen es ihm bei

dieser festlichen Gelegenheit sicherlich nicht fehlen wird. —

Das Thalia-Theater hatte sich jetzt in ganz Deutschland einen Ruf erworben, der einer Steigerung kaum noch fähig schien; aber es wurde zu gleicher Zeit von den größten Bühnen — namentlich von den Hoftheatern, als eine Art von Schauspielerseminar angesehen, aus dem man sich bei vorkommendem Bedarf stets die vorzüglichsten Kräfte holen könne. Man darf es, wie ich auch schon früher betont, einem vorwärts strebenden Künstler gewiß nicht verübeln, wenn er derartigen Lockungen, die zumeist auch mit sehr erheblichen materiellen Vortheilen verbunden sind, gerne Folge leistet; und so traten denn, namentlich in den Jahren 1872 und 1873 so wesentliche Veränderungen in dem Personal der Bühne ein, daß zeitweilig einzelne Fächer sich mit einer nicht ganz ausreichenden Besetzung begnügen mußten, und daß durch die vielen Gastspiele, welche zur Prüfung der als Ersatz in Aussicht genommenen Kräfte nothwendig waren, vorübergehend eine gewisse Unruhe in das sonst so feste Ensemble gebracht wurde. Namentlich das Fach der ersten Liebhaberinnen hatte unter diesem Mangel zu leiden, und es wurde von Publicum und Kritik mit aufrichtiger Freude begrüßt, als das Debut des Fräulein Clara Meyer vom Hoftheater in Berlin einen vortrefflichen Ersatz für die entstandenen Lücken zu bieten versprach. Sie trat zuerst als Clärchen in Goethe's „Egmont“ auf und errang nach jeder Richtung hin befriedigenden Erfolg. Man

rühmte ihr sympathisches Organ, ihre reine und volltönende Aussprache, ihre edle Mimik, ihre anmuthige Gesticulation und vor Allem die liebliche Natürlichkeit ihres ganzen Spiels. Auch ihre späteren Leistungen, namentlich die Julie in Shakespeare's „Romeo und Julie" und die „Maria Stuart" in Schiller's gleichnamigem Trauerspiel befestigten durchaus die günstige Meinung, welche das erste Debut der jungen Künstlerin geweckt hatte. Leider aber bezeichnete ihr Engagement keinen dauernden Gewinn für das Thalia-Theater und bald genug war der Director in die Nothwendigkeit versetzt, sich abermals nach einer würdigen Vertreterin für das Fach der tragischen oder sentimentalen Liebhaberinnen umzusehen.

Eine geeignete Kraft aber war für den Augenblick schwer zu finden und die Verlegenheit, in der man sich vorübergehend befand, documentirte sich recht deutlich in dem Umstande, daß Anna Rossi, die graciöse und elegante Darstellerin schalkhaft heiterer Mädchenfiguren, einmal genöthigt war, die Partie der ernsten, sentimentalen „Eugenie" in Raupach's „Geschwistern" zu übernehmen.

Um den empfindlich werdenden Mangel weniger fühlbar zu machen, trug Maurice für eine fast ununterbrochene Aufeinanderfolge von Gastspielen bedeutender Schauspielerinnen Sorge. Auf Friederike Bognar, die man mit Beifall überschüttete, folgte wieder Clara Ziegler, die auf den Brettern des Thalia-Theaters in Folge ihres häufigen Auftretens

schon heimisch geworden war. Aber die Leistungen dieser Künstlerin entsprachen trotz ihrer blendenden Großartigkeit nicht ganz den ästhetischen Anforderungen, welche man an die Darstellerinnen aus Heinrich Marr's und Maurice' Schule zu stellen gewohnt war. Clara Ziegler war mehr und mehr zu einer Wander-Virtuosin im weniger guten Sinne des Wortes geworden. Sie wußte die imposanten äußerlichen Mittel, die ihr zur Verfügung standen, mit einem Raffinement zu verwerthen, das ihr zwar manche donnernde Beifallssalve eintrug, unter dem aber die psychologische Wahrheit ihrer Leistungen oft in sehr bedenklicher Weise zu leiden hatte. Es war zu fürchten, daß eine längere Fortdauer derartiger Virtuosen-Gastspiele einen nachtheiligen Einfluß sowohl auf das Personal wie auf das Publikum üben würde, und Maurice zögerte darum nicht, als seine Aufmerksamkeit durch den auf Engagement gastirenden talentvollen Schauspieler Stöckel auf eine junge Schauspielerin des Meininger Hoftheaters gelenkt wurde, die Fähigkeiten derselben an der Stätte ihres bisherigen Wirkens zu prüfen, und sie für sein Institut zu gewinnen, als er sicheren Auges die Bildungsfähigkeit ihres reichen und schönen Talentes erkannt hatte.

Die jugendliche Darstellerin, welche damit dem Thalia-Theater zugeführt wurde, war Clara Heese, der nachmals so gefeierte Liebling des Hamburger Publicums.

In Dresden als das Kind eines tüchtigen und seiner Zeit sehr angesehenen Schauspielerpaares ge-

boren, hatte es Clara Heese vorzugsweise dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit ihres Vaters zu verdanken, daß sie von vornherein auf die richtigen Bildungsbahnen gelenkt wurde und daß ihre Entwickelung jenen angemessenen normalen Verlauf nahm, der für die Erreichung wahrhaft bedeutender Ziele eine nothwendige Voraussetzung ist. Als die talentvolle Novize, die von einer tüchtigen Dresdener Künstlerin den ersten darstellerischen Unterricht empfing, mit 16 Jahren im Dresdener Hoftheater (als „Aline" in Putlitz' „Die Zeichen der Liebe") unter lebhaftem Beifall debutirt hatte und als alle Welt sie bestürmte, sogleich bei der Bühne zu bleiben, war es der einsichtsvolle Vater, der sie auf den Weg des Lernens und Studirens zurück verwies; und als bald darauf ein Agent den Vorschlag machte, sie dem Director Maurice vorzuführen, weil sie eine zweite Pauline Ulrich zu werden verspreche, war es wieder der Vater, der zum Aerger des Töchterchens mit Bestimmtheit antwortete: „Das Kind wird sich, so Gott will, ein festes Haus in seiner Kunst bauen; aber es soll mit dem Keller anfangen und nicht mit dem Schornstein!"

Und so geschah es denn auch! Statt an das Thalia-Theater, für alle angehenden Künstlerinnen das Ziel der glühendsten Wünsche, kam Clara Heese vor der Hand als bescheidene Anfängerin nach Meiningen, wo man sie ohne Rücksicht auf ihre specielle Veranlagung alles Mögliche bunt durch einander spielen ließ. Eine Darstellerin, welche soeben die Jolanthe in Hertz' „König René's Tochter"

verkörpert hatte, noch an demselben Abend als Brand in „Flotte Burschen" zu beschäftigen, gehörte jedenfalls zu den besonderen Kunststücken der Meininger Regie, die sich um schauspielerische Ausbildung damit schwerlich ein besonderes Verdienst erwarb. Ein glücklicher Zufall führte, wie vorher erwähnt, das Zusammentreffen der jungen Künstlerin mit Chéri Maurice und ihr Engagement an das Thalia-Theater herbei. Hier nahm sie sofort durch ihre wahrhaft junonische Erscheinung, durch ihr wohlklingendes Organ und durch ihr unverkennbares, wenn auch noch nicht voll entwickeltes Talent alle Herzen für sich ein. Schon in dem ersten Jahre spielte sie das Gretchen mit ausgezeichnetem Erfolge, und durch zweckmäßige Beschäftigung, wie durch vorzügliche Anleitung war ihr künstlerisches Können bald zu voller Reife entfaltet. Ihre schöne imposante Figur und der angeborene Adel ihrer Bewegungen machten sie in erster Linie zu einer ausgezeichneten Salonliebhaberin, wie sie denn auch namentlich in französischen Stücken wie „Die Fremde", „Moderne Kleinstädter" u. s. w. geradezu unübertrefflich war. In Rollen, die eine gewaltige tragische Kraft erforderten, war sie allerdings weniger an ihrem Platze; hier ließen sie ihre natürlichen Mittel ein wenig im Stich und die Leistungen trugen dementsprechend nicht in allen Stücken den Character des Ungezwungenen und Natürlichen. Je seltener aber die classische Tragödie im Repertoir erschien, desto

mehr verringerte sich auch die Zahl dieser letzt-erwähnten Rollen, und das Publikum befand sich im vollen Recht, wenn es der hochbegabten Künstlerin die weitestgehenden Sympathien zu-wendete.

Im Jahre 1877 hatte Clara Heese das Unglück, sich gelegentlich einer „Faust“-Vorstellung durch einen Fall auf der Bühne eine so erhebliche Verletzung des Knies zuzuziehen, daß längere Zeit zu ihrer völligen Wiederherstellung nothwendig war, und daß sie volle vier Monate ihrer Bühnenthätigkeit entsagen mußte. Der Empfang, den man ihr bei ihrem ersten Wiederauftreten im Anfang des Jahres 1878 zu Theil werden ließ, war ein vollgültiger und erhebender Beweis dafür, wie schmerzlich man den verzogenen Liebling vermißt hatte und wie freudig man seine Rückkehr begrüßte. Aber nicht lange mehr sollte man sich der wiedergewonnenen Kraft erfreuen, denn kurze Zeit darauf gelang es den schon im Jahre 1876 begonnenen Bemühungen des Director Dingelstedt, sie für das Wiener Hofburgtheater zu gewinnen. Kein Weg führt ja so sicher nach Wien, als der durch die Schule des Director Maurice, und Clara Heese war der alten Tradition treu geblieben. Zum besonderen Lobe der Künstlerin muß allerdings gesagt werden, daß Anhänglichkeit und Dankbarkeit gegen Maurice und gegen das Hamburgische Publikum sie längere Zeit den glänzenden Lockungen der Hofburg wider-

stehen ließen und daß sie sich nur nach harten Kämpfen entschloß, denselben im Interesse ihrer Zukunft endlich Folge zu geben. Man wird ihr sicherlich in Hamburg jederzeit ein freundliches Andenken bewahren!

Das Thaliatheater und die Zusammensetzung seines Personals während der letzten Jahre. — Franz Bittong. — Carl Mittell. — Marie Swoboda und Marie Schröder. — Marie Barkany. Camilla Kirchhöffer und Jertha von Pistor. — Hedwig Meyer. — Anna Rossi. — Clara Horn. — Frau Größer-Claar, Feust-Göthe und Frenzel-Nicolas. — Salomon und sein Nachfolger: Nissen. — Franz Siegmann. — Ernst Formes. — Würzburg und Kühns. — Jensen und Flashar. — Anton Anno, August Walter und Max. — Frau Catenhusen, Thomas-Damhofer und Frl. von Meersberg. — Jenni Engelhardt. — Ludwig Hertzer. — Anna von Seedorf. — Mayer, Lanius und Drost. — Die Pflege des feineren Lustspiels und des Conversationsschauspiels. — Novitäten. — Das Thalia-Theater eine Pflanzstätte echter Kunst und eine Bildungsschule für echte Künstler. — Schluß.

So wie es für denjenigen, welcher mitten in einem Kampfe oder einer Bewegung steht, unmöglich wird, der Entwickelung des Ganzen mit sicherem und unbefangenem Blick zu folgen, und so wie er stets geneigt ist, einzelne ihm in die Augen fallende Vorgänge in ihrer Bedeutung unrichtig zu schätzen, so bieten sich auch für den Urtheilenden zahllose Schwierigkeiten dar, wenn er Ereignissen der Gegenwart oder der allerjüngsten Vergangenheit als völlig unparteilicher Kritiker gegenüber treten soll. Ebenso wie das wissenschaftliche oder politische Getriebe des Tages, läßt sich auch das Kunstleben einer hervorragenden Bühne erst am Ende gewisser Zeiträume abschließend beurtheilen. Die Irrthümer bei der Betrachtung von Personen und Ereignissen liegen

hier desto näher, je enger und inniger die persönliche Antheilnahme gewesen ist, und eine Thatsache gewinnt oft eine gänzliche veränderte Gestalt, wenn sie — statt an sich allein — als Glied einer großen, zusammenhängenden Kette angesehen und beurtheilt wird.

Aus diesen Gründen, denen beherzigenswerthe Bedeutung sich jedem kritischen Schriftsteller aufdrängen muß, habe ich es für angemessen gehalten, nur in einigen großen Zügen die Signatur des Hamburger Thalia-Theaters während der letzten Jahre zu bezeichnen. Die vornehmen und unerschütterlich festen Grundsätze des Director Maurice, auf deren Darlegung es mir — der Bestimmung dieses Werkes gemäß — zunächst ankam, und die aus den voraufgegangenen Schilderungen wohl klar und anschaulich genug hervorgetreten sein dürften, haben ja in diesen letzten Jahren keinerlei Veränderung erfahren. Unentwegt und mit klarstem Bewußtsein seiner Ziele hat der rastlos thätige, schaffenskräftige Mann nach wie vor das Gewicht seiner bedeutenden persönlichen Eigenschaften dafür eingesetzt, das Thalia-Theater in jeder Beziehung auf der stolzen Höhe zu erhalten, zu welcher seiner Kraft es während eines halben Jahrhunderts emporgeführt; er hat zu einer Zeit, da ihm durch das Vorgehen anderer Institute die Versuchung — ja, Viele wollten sogar meinen, die Nothwendigkeit — nahe gelegt wurde, sich mit Hülfe von blendendem Schein und bestechendem Flitterwerk an einer wilden Jagd nach Augenblickserfolgen und lockendem materiellen Gewinn zu betheiligen, den Weg echter Kunst-

pflege und idealen edlen Strebens nicht einen Augenblick verlassen, und er hat damit dem dichten Lorbeerkranze, der an dem denkwürdigen Jubiläumstage seine Stirne schmücken müßte, ein Blatt hinzugefügt, das in den Augen aller näherstehenden Kunstfreunde wahrlich nicht das Bedeutungsloseste ist.

Was ich also über den Character dieser jüngsten Jahre hier noch anführen kann, möge nur dazu dienen, die letzten flüchtigen Striche zu dem Characterbilde eines in jeder Beziehung verehrungswürdigen Mannes zu geben und zugleich derjenigen verdienten Personen Erwähnung zu thun, welche Maurice neuerdings zu Mitarbeitern an seinem schönen Unternehmen berufen!

Durch die Last der zunehmenden Jahre und durch einige zur Vorsicht mahnende Krankheitsanfälle wurde Görner in der Mitte der Siebziger Jahre genöthigt, die Hauptlast der bis dahin so trefflich erfüllten Regieverpflichtungen von seinen Schultern abzuwälzen und eine jüngere Kraft in die entstandene — gewiß nicht ganz leicht zu ersetzende — Lücke eintreten zu lassen. Diese junge Kraft aber war Franz Bittong, ein Mann, dessen ausgezeichnete Eigenschaften und Fähigkeiten es wohl rechtfertigen, daß ihm schon jetzt, nach verhältnißmäßig kurzem Wirken, an dieser Stelle eine eingehende Beachtung gezollt werde.

Am 2. November 1842 in Mainz geboren, ist Bittong niemals Schauspieler gewesen, und erst fünf Jahre vor seinem Eintritt in den Verband des Thalia-Theaters wendete er seine Thätigkeit ausschließlich der

Bühne zu. Der alte erfahrene Theaterdirector und Komiker Ev. Th. L'Arronge war es, der aus der persönlichen Bekanntschaft mit dem feinsinnigen gebildeten Manne, aus seinen praktischen Rathschlägen und seinen gelegentlich entwickelten Anschauungen über die darstellende Kunst die Ueberzeugung gewann, daß Bittong's eigentlicher Platz auf dem Regiesessel sei, und daß sich die deutsche Bühne Bedeutendes von ihm versprechen dürfe, sobald ihm Gelegenheit zu praktischer Thätigkeit und zur Verwirklichung seiner Ideen gegeben werde. Er selbst bot ihm mit Freuden dazu die Hand und so wurde Bittong unter L'Arronge's Direction in Mainz Regisseur. Unzweifelhaft war es für seine weitere befruchtende und reformatorische Thätigkeit von größtem Vortheil, daß er nicht zuvor ausübender Künstler gewesen und nicht inmitten der alten — theilweise recht zopfigen — Bühnenregeln und der hergebrachten Darstellungsform aufgewachsen war. Völlig unbeeinflußt von der Wirkung der Tradition und der durch ihr Alter geheiligten Sitte betrat er als gereifter, erfahrener und vielseitig gebildeter Mann ein Gebiet, dem er lange genug als unbefangener Zuschauer gegenüber gestanden hatte, um mit richtigem Blick die vorhandenen Mängel und die Mittel zu ihrer Beseitigung zu erkennen.

Ohne Rücksicht darauf, daß er vor der Hand noch ganz allein stand mit seinen Grundsätzen und seinen tief einschneidenden Reformprojecten, begann er da, wo es ihm nothwendig erschien, die bessernde Hand anzulegen; und es gereichte ihm und der Idee, für

welche er eintrat, zu sehr bedeutendem Gewinn, daß ihm kein geringeres Arbeitsfeld als die Bühne des Hamburger Thalia-Theaters für die Verwirklichung seiner Bestrebungen eröffnet wurde.

Diese Bestrebungen aber richteten sich in erster Linie darauf, mit gewissen veralteten Bühnenformen zu brechen, die weder den Anforderungen eines aesthetisch gebildeten Geschmacks noch den unveränderlichen Grundgesetzen der Schauspielkunst entsprachen, deren Beseitigung aber noch von Niemandem vorher versucht worden war.

Ausgehend von dem Grundsatz, daß die Schaubühne nicht nur dem Geiste, sondern auch der That nach ein bis in die Einzelnheiten getreues Bild des wirklichen Lebens sein müsse, warf Bittong das ganze barocke Herkommen, welches in Bezug auf die Einrichtung der Scene, auf die Front- und Halbkreisstellungen der Schauspieler u. s. w. herrschte, mit einem Schlage über Bord und richtete sowohl das Aeußere der Bühne, wie die Bewegungen und Gruppirungen der Darsteller in einer den Gebräuchen und Umgangsformen des Lebens völlig entsprechenden Weise ein.

Schönheit, Einfachheit und Wahrheit! Das waren die drei Hauptforderungen, welche er von vorn herein gleich Heinrich Marr und C. A. Görner an die Leistungen der Bühne stellte; aber er übertrug diese Forderungen mit vollem Recht und in hoch anerkennenswerther Weise auch auf jene Aeußerlichkeiten, in denen die alte Schule zwar die Einfachheit

immer sehr nachdrücklich betont, auf Schönheit und Wahrheit aber ein viel zu geringes Gewicht gelegt hatte. Das Publikum war erstaunt und freudig überrascht, als es unter Bittong's Regie statt der herkömmlichen Bühnen-Zimmer und Bühnen-Salons, die in ihrer stereotypen Einrichtung keinen Augenblick vergessen ließen, daß man sich eben im Theater befand, mit einem Male wirkliche, behaglich und geschmackvoll eingerichtete Wohnräume vor sich sah, in denen sich die Schauspieler nicht, wie bisher, in jener stets gleichen und für manche Situationen so übelangebrachten Frontstellung gegen das Publikum, sondern ungenirt und ungezwungen wie wirkliche Menschen bewegten. Es wurde urplötzlich Jedem klar, daß nur auf diese Weise allen Anforderungen der Schönheit und der Wahrscheinlichkeit zugleich Rechnung getragen werden könne, und die Wirkung, welche durch die scheinbar rein äußerliche Reform auch auf die Natürlichkeit der einzelnen schauspielerischen Leistungen und auf den Eindruck der ganzen Bühnenwerke geübt wurde, war eine überraschend große.

Nur wenige Regisseure aber dürften es auch mit derselben Meisterschaft wie Franz Bittong verstehen, über eine Bühnen-Einrichtung den Character des anheimelnden und behaglichen oder den der geschmackvollsten Eleganz zu verbreiten. Mit einem scharf ausgeprägten, unbestechlichen Schönheitssinn und einem feinen Tactgefühl ausgerüstet, weiß er den scenischen Bildern, die an dem Auge des Zuschauers vorüberziehen, stets im vollsten Sinne des Wortes das zu geben, was

man in der Malerei Stimmung zu nennen pflegt, und ohne jemals in Künstelei oder Geziertheit zu verfallen, gestaltet er die sich scheinbar völlig zwanglos bildenden und lösenden Gruppen der Darsteller in jedem Moment der Aufführung zu anmuthigen Genrebildern, deren wohlthuende Wirkung auf ein aesthetisch gebildetes Auge dem Eindruck der Dichtung selbst ihrer Ungesuchtheit wegen von gewaltigem Nutzen sein muß.

So einfach und natürlich sich das Alles aber bei der Aufführung zu geben scheint, so mühevoll und schwierig ist es zu erreichen; namentlich so lange eingefleischte schauspielerische Gewohnheiten und der hartnäckige Einfluß aller Traditionen bekämpft werden müssen. Das Thalia-Theater mit seinem bis in die unscheinbarsten Details musterhaft geregelten Apparat, und mit seinem durch Marr's und Görner's fruchtbringende Thätigkeit wohl vorbereiteten Boden, war denn auch wohl die einzige Kunststätte, an der eine so rasche und vollständige Durchführung der Bittong'schen Reformideen möglich war. Das Publikum aber vermag sich wohl schwerlich eine zutreffende Vorstellung von dem enormen Aufgebot an Arbeitskraft und Energie zu bilden, das auch hier nothwendig war und ist, um ein beständiges Vorwärtsschreiten auf dem mit so großem Glück betretenen Wege zu ermöglichen.

Als Hülfsmittel für die Erreichung seines Zieles führte Bittong eine Reihe von Neuerungen ein, die dem Laien vielleicht naheliegend und unwesentlich erscheinen mögen, deren Bedeutung aber Jeder, der mit

der Bühnentechnik vertraut ist, sofort erkennen wird. Seine Eintheilung des Bühnenraumes in einzelne Felder, wodurch dem Darsteller für jeden Augenblick seiner Rolle Stellung und Bewegung mit unverrückbarer Sicherheit feststehen, erwies sich trotz des Widerspruches oder sogar Spottes, mit welchem sie anfänglich aufgenommen wurde, als außerordentlich zweckmäßig; und die gleichfalls seinem Vorgehen zuzuschreibende Einrichtung, daß die Lese- und Arrangirproben nicht mehr, wie es an allen anderen Theatern üblich ist, im Zimmer, sondern gleich auf der vollständig eingerichteten Bühne unter Berücksichtigung aller Stellungen u. s. w. abgehalten werden, führt nicht nur einen erheblichen Gewinn an Zeit und eine einheitlichere Inscenirung herbei, sondern sie erleichtert auch dem einzelnen Schauspieler das Lernen und Durchdringen seiner Rolle um ein Bedeutendes, weil er sich zugleich mit dem Worte auch die Aeußerlichkeiten an Stellung, Bewegungen u. s. w. einprägen kann.

So hat denn die kurze Wirksamkeit des unermüdlich strebenden und schaffenden Mannes bereits greifbare, schöne Früchte getragen. Dem Verständniß und Entgegenkommen, welches ihm Maurice dabei zuwendete, ist es zu verdanken, daß das Thalia-Theater seinem alten bewährten Rufe treu geblieben ist und auch bei einer reformatorischen Bewegung, die über Kurz oder Lang die ganze deutsche Schaubühne in ihre Kreise ziehen wird, die Führung übernommen hat. Möge die Hoffnung, daß Franz Bittong's Arbeitskraft der Hamburger Bühne noch für eine weite Zukunft erhalten bleibe,

sich im Interesse des Instituts und zum Nutzen des Publikums als eine voll berechtigte erweisen!

Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle, daß Bittong auch als Bühnendichter bereits wiederholt und jedesmal mit sehr achtungswerthem Erfolge der Oeffentlichkeit gegenüber getreten ist. Seine gegenwärtige Thätigkeit, welche wohl geeignet ist, die ganze Kraft eines Mannes in Anspruch zu nehmen, hat ihn allerdings seit einigen Jahren von diesem Gebiete geistigen Schaffens fast ganz ferngehalten; aber es steht mit Bestimmtheit zu erwarten, daß ihm das deutsche Theater auch nach jener Richtung hin dereinst zu aufrichtigem Danke verpflichtet sein wird!

Wie also die bewegenden und treibenden Factoren des Instituts auch in den letzten Jahren ihrer Bedeutung und ihren Fähigkeiten nach des Platzes, welchen sie ausfüllten, durchaus würdig waren, so entsprach auch die Zusammensetzung des Personals den Forderungen, die man mit Recht an eine Bühne so vornehmen Ranges stellen durfte.

Neben den schon an anderen Stellen erwähnten und ihrer Bedeutung nach gewürdigten Mitgliedern Görner, Hübner, Baum, Hungar, Staegemann, Thomas, Hegel, Stöckel und Heese, deren Wirken bis in die allerjüngste Vergangenheit hineinreichte, oder theilweise, wie bei Görner und dem vortrefflichen, unverwüstlichen Hungar noch jetzt dem Institut gewidmet ist, fand sich eine Schaar talentvoller Kunstjünger und Jüngerinnen zusammen, bei denen die Fülle der Begabung zwar selbstverständlich

eine sehr verschiedene war, die aber durchweg derselbe Eifer und dieselbe Liebe zur Sache beseelte, welche einem Personal des Thalia-Theaters unter Chéri Maurice noch niemals gefehlt haben. Bei vielen dieser Darsteller darf man den künstlerischen Entwickelungsgang wohl noch nicht als völlig beendet ansehen, und es erscheint darum nicht angezeigt, hier ein abschließendes Urtheil über Talente und Leistungen abzugeben, welche noch einer Vervollkommnung und Ausbildung fähig sind. Es möge daher kein verletzender Beweggrund vermuthet werden, wenn mancher darstellerischen Kraft, die sich nach der Ansicht einer wohlwollenden Kritik noch auf dem Wege zur vollen Entfaltung befindet, in der folgenden kurzen Würdigung nur flüchtige Erwähnung geschieht.

Am schwersten ausfüllbar erschien jedenfalls die Lücke, welche Julius Hübner's Tod in das Personal gerissen hatte. Nur ein wirklich bedeutendes schauspielerisches Können durfte es wagen, den Kampf gegen die Voreingenommenheit aufzunehmen, welche die bis zur Verehrung gesteigerte Beliebtheit des Verstorbenen jedem Neuling entgegenbrachte. Maurice handelte darum nur in richtiger Würdigung der Verhältnisse, wenn er dem Publikum nicht ein jüngeres, bildungsfähiges Talent, sondern einen vollgereiften und auf der Höhe seines künstlerischen Leistungsvermögens stehenden Darsteller als Nachfolger Julius Hübner's vorführte. Die Wahl war bei der nicht sehr großen Zahl solcher Kräfte eine außerordentlich schwierige; aber der Erfolg lieferte den Beweis, daß

das sichere Tactgefühl des erfahrenen Bühnenleiters abermals das Richtige getroffen habe, als er Carl Mittell, den berühmten Bonvivant des Leipziger Stadttheaters, engagirte. Wohl war der Unterschied mit Hübner ein sehr bedeutender, wohl vermißte man trotz der Sicherheit der Tournüre und der Eleganz, welche in Mittell's Auftreten lag, jene undefinirbare Noblesse und edle ruhige Vornehmheit, welche jede Leistung Hübner's besonders charakterisirt hatten; aber unbefangen Urtheilende konnten sich dafür nicht verhehlen, daß Mittell durch die hinreißende Leidenschaftlichkeit seines Spiels, die an der geeigneten Stelle oft mit elementarer Gewalt hervorbricht, sowie durch den feinen gemüthvollen Humor, der in ungemein wohlthuender und herzerwärmender Weise viele seiner Schöpfungen durchzieht, seinem gefeierten Vorgänger auch in einigen wesentlichen Punkten überlegen war.

Es hatten sich anfänglich — wie das so zu gehen pflegt — zwei Lager gebildet, von denen das eine den glänzenden Mitteln, der bewunderungswürdigen Routine und der eminenten Gestaltungskraft Mittell's rückhaltlose Bewunderung zollte, während die Vertheidiger des anderen, zumeist aus den älteren Theaterbesuchern bestehend, sich unter den Nachwirkungen Hübner'scher Leistungen etwas kühler und reservirter verhielten. Aber es bedurfte nur einer sehr kurzen Zeit, um auch diese Letzteren voll und ganz zu warmen Verehrern des neuen Mitgliedes zu machen. Namentlich als Mittell in einigen bedeu-

tenderen Novitäten, wie in Putlitz' vortrefflichem Schauspiel „Rolf Berndt", neue Gestalten von packender Wahrheit und hinreißender Lebendigkeit schuf, und als gelegentlich Gastspiele vielgepriesener „Größen" Anlaß zu Vergleichungen boten, die sehr zu Gunsten des tüchtigen Künstlers ausfielen, waren ihm auch die letzten Zweifler gewonnen, und Mittell darf heute mit Selbstbewußtsein von sich sagen, daß er sich seine geachtete Position in Hamburg ohne der bequemen Hülfsmittelchen wohlfeiler Reclame ehrenvoll erobert hat.

Das Fach der Heldinnen und ersten Liebhaberinnen hat während der letzten Jahre in seiner Besetzung wohl den meisten Wechsel erfahren. Die imponirenden classischen Erscheinungen von Marie Swoboda und Marie Schröder waren von großartiger Wirkung besonders in jenen Rollen des classischen Repertoirs, welche neben gewaltigen äußeren Mitteln auch große Leidenschaft und tragische Kraft erforderten. Als aber aus sehr gewichtigen und anerkennenswerthen Gründen das classische Drama mehr und mehr aus dem Rahmen des Thalia-Theaters verschwand, um sich eine Heimstätte auf dem viel geeigneteren Boden des Kunsttempels in der Dammthorstraße zu suchen, wurde auch der Beschäftigungskreis der „Heldinnen" ein äußerst beschränkter. Das Publikum konnte dabei auch an Marie Schröder die Wahrheit des alten Erfahrungssatzes bestätigt finden, daß die Darstellerin einer Medea oder einer Hermione im bürgerlichen Schauspiel gewöhnlich sehr schlecht am

Platze ist, und trotz ihrer unleugbar großen Begabung und ihrer prächtigen äußeren Vorzüge wurde diese Künstlerin darum bei ihrem Ausscheiden nur von wenigen treuen Anhängern schmerzlich vermißt.

Wesentlich anders gestaltete sich das Verhältniß des Publikums zu der als tragische Liebhaberin längere Zeit hindurch mit bedeutendem Erfolg wirkenden Marie Barkany, welche gegenwärtig dem Verbande des Berliner Hoftheaters angehört. In erster Linie war es wohl die wahrhaft blendende äußere Erscheinung dieser jungen Dame, ihre seltene, südliche Schönheit, welche alle Herzen widerstandslos gefangen nahm und die Schärfe des Urtheils unwillkürlich auch bei denen milderte, welche sonst nicht eben gewohnt sind, sich einem berauschenden äußeren Eindruck hinzugeben. Der eigenartige, bestrickende, aber schwer zu erklärende Zauber, den gewisse Mädchenschönheiten unbewußt um sich verbreiten, hat wohl selten einer Darstellerin so wirksam zur Seite gestanden als Marie Barkany, die ihres Erfolges fast immer sicher sein durfte, sobald sie die Bühne betrat. Und doch hätte ein unbefangenes Auge gar manchmal recht erhebliche Schwächen in ihren Leistungen entdecken können. Wenn schon ihr ungemein klangvolles und melodiöses, aber fast zu weiches Organ vollkommen unfähig war, dort, wo es für den wahrhaftigen Ausdruck gewisser Affecte unbedingt nothwendig erschien, eine feste und härtere Färbung anzunehmen, so fehlte es ihr überhaupt an allen natürlichen und künstlerischen Mitteln, gewaltigere Leidenschaften zu verkörpern. Sowohl der sanfte,

fast klagende Klang ihrer Stimme, wie der echt mädchenhaft weiche Ausdruck ihres schönen Gesichts und der seelenvolle Blick ihres Kinderauges schienen sie von vornherein für die Darstellung jugendlicher, ja, naiver Rollen — natürlich nicht im Sinne unreifer Moser'scher Backfische — zu prädestiniren, und in der That hat Marie Barkany in der Darstellung solcher Gestalten mehrfach Bewunderungwürdiges geleistet. Ihre Marianne in Goethe's „Geschwistern", vor Allem aber ihre „Dora" werden dem Hamburgischen Publikum sicherlich unvergeßlich sein und Marie Barkany würde eine der ersten deutschen Schauspielerinnen werden können, wenn ihre Gestaltungskraft nicht leider auf jenes verhältnißmäßig kleine Gebiet beschränkt wäre, auf das sie individuelle Anlage und körperliche Mittel verweisen.

Im gegenwärtigen Augenblick ist das Fach der Heroinen und das der ersten Liebhaberinnen durch zwei tüchtige Darstellerinnen, Fräulein Kirchhöffer und Fräulein von Pistor besetzt, von denen die erstere durch ihre stattliche Erscheinung, wie durch ihr schönes Organ, dem der tiefer gefärbte Ton gereifter Weiblichkeit einen eigenen Reiz verleiht, ebenso für sich einzunehmen weiß, wie durch das feine Verständniß und den geläuterten Geschmack, mit welchem sie jeder ihrer Frauengestalten ein originelles und ästhetisch vornehmes Gepräge aufdrückt. Fräulein von Pistor, die Nachfolgerin der noch unvergessenen Clara Heese, ist auf dem besten Wege, in der Gunst des Publikums die Erbschaft derselben anzutreten. Sie

verfügt über eine sympathische Erscheinung, hat viel Herz und Temperament und vervollkommnet zudem ihr sehr achtungswerthes Talent in so erfreulicher Weise, daß ihr mit Recht eine höchst ehrenvolle Zukunft vorausgesagt werden kann.

In Rollen von weniger hervortretender Bedeutung erscheint Hedwig Meyer, die „zweite" Liebhaberin fast allabendlich auf der Bühne. Sie ist eines der meistbeschäftigten Mitglieder und dieser Umstand mag wohl Schuld daran sein, daß ihr zu einer vollen Entfaltung ihrer unleugbar vorhandenen hübschen Anlagen nach einer bestimmten Richtung hin noch wenig Gelegenheit geboten war. Ich zweifle indessen nicht, der anmuthigen jungen Dame, deren ernstes, eifriges Streben und deren selbstlose Hingabe an ihren Beruf unbedingte Anerkennung verdient, in nicht ferner Zeit auch in hervorragenderer Position zu begegnen.

Zu den älteren, aber in Wahrheit ewig jungen Mitgliedern der Bühne gehört Anna Rossi, die graziöse, neckische, liebenswürdig-heitere Vertreterin munterer Liebhaberinnen und Salondamen. Ihre schöne vornehme Gestalt, die Eleganz ihres Auftretens und ihre nie versiegende aber stets in decentesten Grenzen bleibende Laune machen sie namentlich auf dem Parquet des Salons zu einer äußerst sympathischen Erscheinung. Ihre „jungen Wittwen" sind die reizendsten, geistvollsten und pikantesten Gestalten, die man sich denken kann und ihr Kammerkätzchen Franziska in Lessing's „Minna von Barnhelm" ist geradezu unüber-

trefflich. Um die Erweckung und Erhaltung einer angenehm heiteren, behaglichen Stimmung selbst in mittelmäßigen und an sich wenig unterhaltenden Stücken weiß sie sich ebensosehr verdient zu machen, wie ihre junge Partnerin Clara Horn, die „Naive" des Thalia-Theaters, welche um ihres sehr dankbaren Rollenfaches willen gegenwärtig zu den beliebtesten Mitgliedern der Bühne gehört. In der That besitzt diese talentvolle Darstellerin eine hinreißende Virtuosität in der Repräsentation jener Backfische, die sich leider — zum Schaden des guten Geschmacks, aber zum großen Vortheil jener augenblicklichen Bühnenwirkung, auf die es den meisten modernen Autoren lediglich ankommt — in den „Lustspielen" Moser'scher, Schönthan'scher und L'Arronge'scher Richtung neuerdings ungewöhnlich breit machen und hervorthun. Unterstützt durch eine sehr anmuthige, graciöse Erscheinung, weiß sie den Ton kindlicher Unbefangenheit und kindlichen Trotzes, sowie mädchenhafter Schüchternheit und übersprudelnden Muthwillens mit einer Wahrheit und mit so packender Wirkung anzuschlagen, daß man über der prächtigen Darstellung gewöhnlich die Fadheit und Unschönheit solcher Schablonenfiguren vergißt. Eine reiche Fülle ungezwungenen, frischen Humors und eine sehr characteristische trockene Komik sind die hervorstechendsten Züge in Clara Horn's Begabung, und da die meisten Backfischrollen in ihrer entsetzlichen Gleichförmigkeit der Individualität der jungen Schauspielerin förmlich angegossen sind, so ist es ganz natürlich, daß sie zahlreiche Glanzleistungen

aufzuweisen hat. Aber sie ähneln sich eben Alle wie ein Ei dem anderen, diese „Fifi“ (ein Rollenname, den Clara Horn übrigens im Kreise der Collegen dauernd behalten hat) aus den „Augen der Liebe“, diese Franziska aus „O diese Männer“, diese Erna aus „Die Lachtaube“, oder wie die ungezogenen, unreifen und für ihr Alter sämmtlich ungewöhnlich einfältigen Mädchen sonst noch heißen mögen. Und über die engen Grenzen dieses „naiven“ Faches geht Clara Horn's Begabung leider nicht hinaus; keiner der Versuche, sie in bedeutungsvolleren Partieen zu beschäftigen, kann als besonders geglückt bezeichnet werden. Das Publikum lacht eben, sobald sein Liebling die Bühne betritt und zur Characterisirung des zwischen beiden Theilen herrschenden sympathischen Verhältnisses ist das ja ganz allerliebst; aber für die Hoffnung, aus dem reizenden weiblichen Naturburschen über Kurz oder Lang eine hervorragende Künstlerin werden zu sehen, ist eine solche Erscheinung — recht schlimm.

Einer ganz vorzüglichen Besetzung, deren sich ähnlich wohl kaum eine andere Bühne rühmen dürfte, erfreuen sich am Thalia-Theater die älteren komischen Fächer. Während Hungar trotz seines Alters in dem Genre der gemüthlichen, humoristischen Väter und der biederen, polternden „Haudegen“ wirklich Unübertreffliches leistet, repräsentiren die Damen Größer-Claar, Faust-Göthe und Frenzel-Nicolas das Geschlecht der „komischen Alten“ in der denkbar köstlichsten Weise. Frau Größer, welche schon vor

einer Reihe von Jahren als Liebhaberin derselben Bühne angehörte, weiß auch ernste Charactere mit Wahrheit und Vornehmheit darzustellen; ihre beiden Partnerinnen aber tummeln sich ausschließlich auf heiterem Gebiete. Frau Goethe, vor mehr als fünfundzwanzig Jahren ebenfalls, wenn auch nur für kurze Zeit, als jugendliche Soubrette am Thalia-Theater engagirt, verdient eigentlich ein weiblicher Characterkomiker genannt zu werden. Die fein komischen Charactere und die Dialectrollen sind ihre unbestrittene Domäne, während Frau Frenzel sowohl in derb komischen wie in solchen Partieen, bei denen es auf die Hervorkehrung weicherer Gemüthsseiten ankommt, Hervorragendes leistet. Alle drei wissen sich wahrhaft ausgezeichnet zu ergänzen.

Als erster Held und Liebhaber wirkte längere Zeit hindurch Salomon mit theilweise vorzüglichem Erfolge. Seine hünenhafte Erscheinung wies ihn in erster Linie auf die Darstellung von Heldenvätern und von Reckengestalten hin. Sein Tell, sein Götz von Berlichingen verdienen neben den Leistungen der ersten Künstler rühmend genannt zu werden; weniger Bedeutendes aber leistete er im bürgerlichen Schauspiel, wo ihm die Ueberfülle seiner äußeren Mittel oft geradezu störend in den Weg trat. Sein Nachfolger ist gegenwärtig der noch jugendliche, talentvolle Nissen, der ursprünglich bei den Meiningern alle Heldenrollen des classischen Repertoirs durchgespielt und von dem man deshalb fürchtete, es werde ihm gleichfalls nicht gelingen, auf dem Parquet des Salons heimisch zu

werden. Im Anfang ließen seine Leistungen auf diesem Gebiete denn auch wohl Manches zu wünschen übrig; aber ein eifriges Streben und eine schöne natürliche Veranlagung halfen ihm über diese Schwierigkeiten bald hinweg, so daß man zu den weitestgehenden Erwartungen für die Zukunft berechtigt sein dürfte. Namentlich seine Darstellung des Herzogs von Septmonts in „Die Fremde“ hat den Beweis geliefert, daß es dem jungen Schauspieler weder an Gestaltungskraft noch an Eleganz und Grazie des Auftretens fehlt.

Eine ungemein schätzenswerthe und längst erprobte Kraft aber besitzt Maurice an dem jugendlichen Liebhaber Franz Siegmann, einem der gewinnendsten und liebenswürdigsten Schauspieler, die jemals über die Bretter geschritten sein mögen. Jede seiner Leistungen — und es sind deren sehr viele, denn Siegmann wird stark, mitunter will es sogar scheinen zu stark, beschäftigt — bekundet Herz, Gemüth und zwanglose, wohlthuende Natürlichkeit. Ein sehr sympathischer Zug feinen Humors giebt vielen seiner Leistungen noch ein besonders originelles Gepräge, wenn sich auch andererseits nicht leugnen läßt, daß ihn bei der Repräsentation kraftvoller edler Männlichkeit seine äußeren Mittel und seine natürlichen Anlagen zuweilen etwas im Stich lassen. Jedenfalls ist es eine vollkommen verdiente Auszeichnung, wenn das Publikum bei jeder sich darbietenden Gelegenheit dem fleißigen und begabten Darsteller seine herzliche Zuneigung bekundet. Ganz ähnliche Vorzüge wie Franz

Siegmann hat auch der seit zwei Jahren engagirte Ernst Formes, der frühere beliebte jugendliche Komiker des Berliner Wallner-Theaters, aufzuweisen. Schon die vielseitige Verwendbarkeit dieses Darstellers liefert einen Beweis für seine hervorragende Begabung, und es hat stets eine außerordentlich erfrischende, belebende Wirkung, wenn seine hübsche jugendlich elastische Erscheinung auf der Scene sichtbar wird. Nicht nur in komischen Partien, sondern auch in Bonvivant- und Liebhaberrollen weiß Formes die glücklichsten Wirkungen zu erzielen und er ersetzt dabei Alles, was ihm etwa an der Fähigkeit characteristischer Vertiefung abgeht, durch eine so unbefangene, herzgewinnende Natürlichkeit, daß man seinen Gestalten von ihrem ersten Auftreten an unwillkürlich volle Sympathie zuwenden muß.

Ein recht schätzbarer Characterdarsteller, der dem Thalia-Theater während der letzten Jahre wiederholt angehörte, ist der Schauspieler Würzburg; ihm sowohl, wie dem namentlich in vornehmen Väterrollen mit Erfolg beschäftigten Kühns hat das Publikum manche wohl durchdachte und gelungene Leistung zu verdanken. Von den weniger hervortretenden und zumeist nur in periodischen Rollen beschäftigten Mitgliedern Jensen und Flashar verdient der Letztere rühmende Erwähnung vor Allem um seines aufrichtigen Eifers und ernsten Strebens willen. Er nimmt sich jeder ihm übertragenen Aufgabe mit Liebe und Hingebung an, und so ist es ihm möglich geworden, mitunter in Partien, welche ihm nur eine

einzige wirksame Scene gönnten, wahre Cabinetstückchen scharfer und treffender Charakteristik zu liefern. Vortrefflich ist er namentlich in Gecken- und Salon-charakterrollen; aber sein Können beschränkt sich nicht auf dieses eng begrenzte Gebiet, sondern er weiß seinen Platz überall mit Ehren und stets zum Vortheil des Ganzen auszufüllen. Schauspieler von den Eigenschaften Flashar's werden mit Recht jederzeit zu den schätzenswerthesten und tüchtigsten Mitgliedern eines Theaters gezählt werden können!

Den schwersten Stand hatten dem Publikum gegenüber, so lange Emil Thomas der Bühne angehörte, jedenfalls die Komiker, welche sich neben ihm behaupten sollten. Von denjenigen, welche dieser schwierigen Aufgabe am Besten gerecht zu werden verstanden, mögen hier Anton Anno, August Walter und Max genannt werden, von denen allerdings nur der Letztere noch jetzt dem Personal des Thalia-Theaters angehört. Anno, der namentlich in der Darstellung ruhigerer Charaktere vorzüglich war und dessen feine Komik sich stets von Uebertreibungen und Verzerrungen fern hielt, hat sich bekanntlich auch mit Erfolg als Verfasser einiger mehrfach gegebener Lustspiele hervorgethan. August Walter, der vom Publikum sehr gern gesehen war, mußte die Bühne seiner stark derangirten Privatverhältnisse wegen verlassen, und es ließ sich nicht leugnen, daß sein Fortgehen in künstlerischer Beziehung ein Verlust für das Thalia-Theater war. Max ist ein sehr drastisch wirkender Komiker aus der Thomas'schen Schule. Der

Umstand, daß er gerade zu einer Zeit nach Hamburg kam, in welcher man den damals als Direktor in Berlin thätigen Thomas sehr vermißte, verschaffte ihm bei seiner unverkennbaren Aehnlichkeit mit diesem Darsteller rasch große Beliebtheit. Er behauptete sich mit Ehren auch nach Thomas' Rückkehr an der Seite desselben, und seine Persönlichkeit wird muthmaßlich jetzt, nach dem abermaligen Ausscheiden des gefeierten Collegen, wieder mit Auszeichnung in den Vordergrund treten. Nicht vergessen werden darf bei dieser flüchtigen Musterung die mehrere Jahre hindurch namentlich ihrer schönen Stimme und ihres geschmackvollen Vortrages wegen sehr beliebte Soubrette Frau Catenhusen, deren Gatte gleichzeitig ehrenvoll als Capellmeister wirkte, bis Adolf Mohr, der feinsinnige, gebildete Musiker und talentvolle Componist, an seine Stelle trat. Nachdem die Nachfolgerin der Frau Catenhusen, Frau Thomas-Damhofer, der nach dem Verschwinden der Gesangsposse nur wenig Gelegenheit zur Thätigkeit geboten werden konnte, gleichzeitig mit ihrem Gatten Hamburg verlassen, wurde im vorigen Jahre Fräulein von Meersberg als Soubrette engagirt. Ihre zierliche, anmuthige Erscheinung, ihre hübsche, klangvolle Stimme und ihr trotz aller Frische und Keckheit decentes Spiel verschafften ihr in ihren Antrittsrollen vielen und wohlverdienten Beifall. Wenn aber dem Publikum die Gelegenheit, die talentvolle junge Dame auf der Bühne zu sehen, nur durch ein Wiederaufleben der unseligen Possen geboten werden könnte, so

wäre ihr doch, ebenso wie ihrer Vorgängerin, eine recht geringe Beschäftigung zu wünschen. Neu engagirt wurden ferner Frl. Engelhardt, ein vielversprechendes liebenswürdiges Talent, und Herr Hertzer, ein jugendlicher Liebhaber, dem sich gleichfalls schon viele Theilnahme zugewendet hat.

Wenn ich jetzt noch des in kleineren Rollen zufriedenstellend wirkenden Fräulein von Seedorf und der tüchtigen älteren Mitglieder Mayer, eines wackeren und verständigen Schauspielers, Canius und Drost gedenke, so dürfte damit in einigen großen Zügen ein leidlich zutreffendes Bild von der Zusammensetzung des Thalia-Theater-Personals während der letzten Jahre und im gegenwärtigen Zeitpunkt gegeben sein. Es erübrigt nur noch, einen raschen Blick auf das Repertoir der jüngsten Vergangenheit und auf die Grundsätze zu werfen, nach denen die Grenzen desselben bemessen wurden.

In richtiger Erkenntniß der Bedürfnisse unserer Bühne und unserer dramatischen Litteratur hat sich Maurice nach der Verbannung jener beiden Extreme: des classischen Drama's und der Posse, vorzugsweise der Pflege des feineren Lustspiels und des Conversationsschauspiels zugewendet, die wir ja bisher in Deutschland im Gegensatz zu unseren französischen Nachbarn viel zu wenig cultivirt haben. Von dem Wunsche beseelt, diese Richtung der Production zu fördern und zu heben, und ausgehend von dem unzweifelhaft richtigen Grundsatz, daß ein Autor nur an *dem auf* der Bühne lebendig gewordenen Stücke lernen

könne, seine Fehler zu erkennen und abzuschleifen, bringt Maurice in jeder Saison eine ungleich größere Zahl neuer deutscher Stücke zur Aufführung als irgend eine andere Bühne. Es erschienen durchschnittlich 40—50 Novitäten in jedem der letzten Jahre, und nur der einzig dastehenden, musterhaften Organisation des Thalia-Theaters konnte es möglich sein, mit dem verhältnißmäßig kleinen Personal eine so gewaltige Anzahl von neuen Bühnenwerken in einer Rundung und tadellosen Vollendung des Zusammenspiels zur Vorführung zu bringen, welche nur eine Frucht sorgfältigster und gewissenhaftester Vorbereitung sein können. Von Ueberhastungen des Einstudirens und von unfertigen Premièren kann an dieser Stelle eben keine Rede sein und einen schlagenden Beweis für die Umsicht, mit welcher der ganze Apparat nach wie vor geleitet wird, liefert wohl der Umstand, daß von diesen zahlreichen Neuigkeiten höchstens zwei bis drei in der Saison einen Mißerfolg erlitten.

Die Zahl der Stücke ausländischen Ursprungs hat sich in den letzten Jahren bedeutend verringert. Den Werken der modernen französischen Dramatiker vermag das Hamburgische Publikum aus theilweise schwer begreiflichen Gründen keinen Geschmack abzugewinnen und mit Ausnahme von „Dora“ vermochte keines derselben einen nachhaltigen Erfolg zu erringen. Desto dankenswerther aber ist die Aufmerksamkeit, welche das Thalia-Theater neuerdings der nordischen (der norwegischen und schwedischen) Bühnendichtung zugewendet hat. Mag uns auch die Schroffheit in den

Characterzeichnungen, der derbe Realismus der Situationen oft nur wenig anmuthen, so begegnen wir doch andererseits in diesen Stücken einer Naturwahrheit und Einfachheit der Form, welche unseren deutschen Autoren Manches zu lernen geben könnte!

So ist das Thalia-Theater unter Chéri Maurice' Leitung unausgesetzt bemüht gewesen, sich den Ruf zu erhalten, den es weit über Deutschlands Grenzen hinaus genießt: den Ruf einer Pflanzstätte echter Kunst und einer Bildungsschule für echte Künstler! Möge ihm dieser Ruf für alle Zukunft verbleiben, und möge der hochverdiente Mann, der am 1. October 1881 eine segensreiche fünfzigjährige Thätigkeit beschließt, seine Kraft noch lange dem selbstgeschaffenen Werke widmen können.



Druck von J. F. Richter, Hamburg.





